
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01625235 5

Heft 43.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

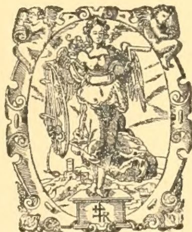
ADOLF DAUER

EIN AUGSBURGER KÜNSTLER AM ENDE DES XV. UND ZU BEGINN DES XVI. JAHRHUNDERTS

VON

Dr. OTTO WIEGAND

MIT 15 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1903

Von den **Studien zur Deutschen Kunstgeschichte** sind bis jetzt erschienen:

1. Heft. Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien zusammengestellt von Dr. phil. Gabriel von Térey. ℳ 2. 50

2. Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589. Von Dr. Ernst Meyer-Altona. Mit 35 Abbildungen. ℳ 3. —

3. Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der Deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Von Dr. Rudolf Kautzsch. ℳ 2. 50

4. Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Von Ernst Polaczek. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3. —

5. Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Von Max Gg. Zimmermann. Mit 9 Autotypieen. ℳ 5. —

6. Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. ℳ 5. —

7. Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Von Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

8. Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 23 Zinkätzungen. ℳ 6. —

9. Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Von Arthur Haseloff. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. ℳ 15. —

10. Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Von Artur Weese. Mit 33 Autotypieen. ℳ 6. —

11. Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Von Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg. Mit 17 Tafeln. ℳ 3. 50

12. Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Von Dr. Chr. Scherer. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. ℳ 8. —

13. Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Von A. Stolberg. Mit 3 Netzätzungen im Text u. 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. ℳ 4. —

14. Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Aufgenommen und beschrieben von Dr. Hermann Schweitzer. Mit 21 Autotypieen und 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
43. HEFT.

ADOLF DAUER

EIN AUGSBURGER KÜNSTLER AM ENDE DES XV. UND ZU BEGINN DES XVI. JAHRHUNDERTS

VON

Dr. **OTTO WIEGAND**

MIT 15 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1903

IN TREUE

DER

TREUEN!

INHALTSVERZEICHNIS.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

BERICHTIGUNGEN:

S. 16 Anmerkung 26 lies 1526 statt 1592.

S. 23 Anmerkung 49 lies 35 statt 33.

VORWORT.

Die ursprüngliche Absicht, in dieser Arbeit über den Augsburger Plastiker Adolf Dauer auch dessen Sohn Hans Dauer, den bekanntlich Bode in einem Aufsatze des Jahrbuches VIII der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen in die Kunstgeschichte eingeführt hat, zu behandeln, konnte leider nicht ausgeführt werden. Der Verfasser wird jedoch über diesen Hans Dauer und einen zweiten Sohn Adolf Dauers, Hans Adolf Dauer, dessen Existenz bis jetzt nicht bekannt war, in einer späteren Arbeit, zu der das urkundliche und abbildliche Material vollständig gesammelt vorliegt, handeln.

Es ist dem Verfasser eine angenehme Pflicht, allen denen, die ihm bei seinen Untersuchungen förderlich waren, an dieser Stelle nochmals seinen herzlichsten Dank auszusprechen.

Ganz besonders verpflichtet fühle ich mich Se. Durchlaucht dem Herrn Fürsten Fugger zu Augsburg für die liebenswürdige Zusendung von Akten aus dem Fürstlich und Gräflich Fuggerschen Hausarchiv, sowie Herrn Landgerichtsrat Max Hoffmann zu Augsburg, der so gütig war, mir die von seinem verstorbenen Herrn Vater, Dr. Hoffmann, gesammelten Notizen über die Künstlerfamilie Dauer zu überlassen, denen ich, wenngleich die Auffindung der dort gegebenen Angaben manchmal schwer war, oft sogar, weil ein falscher Hinweis vorlag, fast zu den Unmöglichkeiten gehörte, dennoch manche wertvolle urkundliche Nachricht entnahm, welche ich dann aber selbstverständlich an Ort und Stelle auf ihre Richtigkeit hin geprüft habe.

Verpflichtet ferner dem Herrn Archivsekretär Hirschmann, zu

Augburg, der in Vertretung des, leider schwer erkrankten, Herrn Dr. Buff mir in liebenswürdigster Weise die Aufsuchung der Urkunden erleichterte, Herrn Kirchenrat Superintendenten Lic. Dr. Schmidt in Annaberg, der in freundlichster Weise das Studium des dortigen Hochaltares und die photographische Aufnahme desselben gestattete.

Dank sei auch den Bibliotheken zu Berlin, München, Wien, Augsburg, und der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg, den Herren Direktoren und Vorständen des Geheimen Finanz-Archives, des Geheimen Hof- und Staats-Archives, des Archives bei St. Stephan und des städtischen Archives zu Wien, ferner zu Ulm und Augsburg für verbindlichste Ueberlassung von Urkunden und Druckwerken, ferner der Verwaltung der Königlichen Museen zu Berlin für die in liebenswürdigster Weise ertheilte Erlaubnis dorten photographische Aufnahmen machen lassen zu dürfen, sowie Herrn Dr. Fidgor zu Wien für die freundliche Zusendung der Photographie eines in seinem Besitze befindlichen Dauer'schen Werkes.

Dank endlich Herrn Bürgerschullehrer Finck, dem Vorstand des Annaberger städtischen Archives, und der Kgl. Oeffentlichen Bibliothek zu Dresden für freundliche Ueberlassung und Zusendung von Chroniken und Handschriften. Meinem hochverehrten Lehrer, Herr Geh. Hofrat Professor Dr. Henry Thode, gestatte ich mir auch an dieser Stelle meinen tiefgefühlten Dank für sein dieser Arbeit bewiesenes Interesse auszusprechen.

Heidelberg, im März 1903.

Otto Wiegand.

EINLEITUNG.

Der Wanderer, der heute die alte Römerstadt an Lech und Wertach durchschreitet und der gekommen ist, all den Glanz zu sehen, von dem die Chronisten so viel zu sagen wissen, wird bitter enttäuscht sein in seinen Erwartungen, zumal wenn er Nürnberg, wenn er Münster, wenn er Rothenburg kennt.

In der einst so mächtigen, mit allen Reichtümern der Welt erfüllten Reichsstadt, in jener gewaltigen Handelsmetropole, die ihre Faktoreien über ganz Europa, ja bis nach dem fernen, neuentdeckten Amerika hin zerstreut hatte, in jenen einst von fröhlichem Festesglanze erfüllten Strassen, da noch Kaiser und Könige und die Grossen der Erde dort sich fanden zu gewaltigen Reichsversammlungen, zu glänzendem Turnei, zu ernsten Beratungen und zu fröhlichem Fackeltanze, dorten ist es in unseren Tagen still und einsam geworden.

Von all dem Glanz, von all der einstigen Pracht ist heute nicht mehr viel geblieben, und wer Woltmanns[1] poetischen Träumereien Glauben schenkend, gen Augsburg zieht, wird dort alles eher finden, als die von jenem geschilderte Renaissancestadt. Die so viel gefeierte Maximiliansstrasse, auf der sich einst in Augsburg alles abspielte, was irgendwie von Bedeutung war, ist heute eine öde, unbelebte Strasse geworden.

Wer noch etwas von Augsburg sehen will, wie es einst war, der muss am stillen Maienabende hinaus vors Tor gehen, dorten wo an den Mauern des alten, zerborstenen, mit Blumen übersäeten Walles die dunklen Wasser dahinziehen und die mächtigen alten

[1] Woltmann, Holbein [illegible] Zeit. Leipzig [illegible] 2 Bde.

Bäume ihre Aeste träumerisch in die Fluten senken. Oder er muss zur stillen Mitternacht, da in Augsburg alles schläft, und der Mond sein stilles mildes Licht über den Perlach ausgiesst, dem Rauschen der Bronnen lauschen, die wehmütig von vergangenen Tagen ihr einsam Lied singen!

Augsburgs politische Geschicke sind sattsam bekannt, die Geschichte seiner Kunst hat schon im XVIII. Jahrhundert ein Augsburger Geschlechterkind, Paul v. Stetten der Jüngere, zu schreiben begonnen, und wenn sie auch ungenau und lange nicht erschöpfend ist, so gibt sie uns dennoch ein Bild von den künstlerischen Bestrebungen jener Stadt.

Zwar hat Augsburg nicht die Bedeutung in künstlerischer Beziehung wie seine stolze Schwesterstadt Nürnberg, doch darf es neben Nürnberg in einem Atem genannt werden, wenn es gilt, einer Hauptpflanzstätte deutscher Kunst zu gedenken. Ist doch der grösste deutsche Maler, Holbein, ein Augsburger Kind, wird doch Augsburgs Baumeister Burkard Engelberg als der genannt, der einzig in süddeutschen Landen damals Ulms herrliches Münster vor dem drohenden Einsturze zu retten wusste! Und was sollen wir sagen von den Arbeiten seiner weltberühmten Goldschmiede, was von den Erzeugnissen der Intarsiatoren und Kistler, was endlich von den prächtigen Rüstungen und Arbeiten der Waffenschmiede, die den Glanz der Werkstätten Oberitaliens verdunkelten? Dann, ist es nicht Augsburg, wo zuerst die italienische Renaissance in den Gemälden Hans Burgkmairs ihren Einzug hält, dessen Bedeutung für die Kunstgeschichte in dieser Hinsicht noch nicht sattsam gewürdigt worden ist! Doch vieles, ja von Werken der Plastik das meiste, ist uns verloren gegangen, ist unwiederbringlich dahin! Wenn wir das heute noch Erhaltene und in den vielen Museen und Sammlungen Zerstreute zusammenbringen mit dem, was in den Chroniken und in sonstigen Nachrichten uns über jene Zeit des XV. und XVI. Jahrhunderts von Kunstwerken berichtet wird, so müssen wir staunen ob der Fülle der Werke!

Und der Zahl der Werke entsprach die Zahl der Künstler. In den alten Maler- und Zunftbüchern Augsburgs, die uns heute noch zum grössten Teile erhalten sind, findet sich eine Unsumme von Meisternamen, von denen wir leider in den allerseltensten Fällen die ihnen zugehörigen Werke kennen. Immerhin hat die

moderne Kunstgeschichte schon manchem dieser Meister wieder zu neuem Leben verholfen und auch durch diese Zeilen wird, so ist es der bescheidene Wunsch des Verfassers, der Name eines Mannes wieder zu Ehre und Ansehen gelangen, der Jahrhunderte hindurch vergessen, später zu nur geringem Ansehen gelangte und der doch in dem Augsburg damaliger Zeit eine bedeutende künstlerische Rolle gespielt, ja der für das Eindringen und die Weiterverbreitung der Renaissance von nicht zu unterschätzender Bedeutung gewesen ist, Adolf Dauer.

Bis zum Ende des XV. Jahrhunderts freilich überragt in schwäbischen Landen Ulm an Bedeutung künstlerischer Tätigkeit Augsburg. Dem 1474 vollendeten herrlichen Chorgestühle Jörg Syrlin's, der schon unter niederländischem Einflusse steht, hat Augsburg in jener Zeit etwas gleichvollendetes nicht entgegen zu setzen. Aber in diesen Jahren hat Ulm auch den Höhepunkt künstlerischen Schaffens erreicht, denn nach Syrlin's Weggange von Ulm nach Wien,[2] eine Tatsache, die noch der weiteren Aufklärung bedarf, und nach dem vorläufigen Einstellen des Münsterbaues tritt Ulm in seiner vorherrschenden Stellung in der schwäbischen

[2] Kar. Jäger, schwäb. Städtewesen i. M.-A., Heilbronn [illegible], Bd. I, S. 5[illegible], sagt:

«Wollaib in seiner Chronik von Ulm versichere, dass Syrlin am Schlusse nichts mehr besessen, sei bei dem Rath um einen Gnadengehalt vorstellig geworden, dieser sei ihm nicht bewilligt worden, und so sei er aus Verdruss hinweggezogen und im Spital zu Wien gestorben.»

Ich gebe diese Notiz hier mit allem Vorbehalt wieder, da ich sie auf ihre Glaubwürdigkeit hin nicht untersuchen konnte. Tatsache ist, dass mehrere Figuren im Stephansdom zu Wien, an der Kanzel dort, dem Syrlin sehr verwandt erscheinen. Man hat dieselben, soviel ich weiss, dem Pilgram zugeschrieben, ob mit Recht, lasse ich dahingestellt. Herberger hat i. d. Ztschr. d. histor. V. f. Schwaben u. Neuburg XIV. Jahrg. 1887, S. [illegible] darauf hingewiesen, dass Adolf Dauer, dessen Reise nach Wien 1528 nach Sender's Chronik angenommen wurde, der Meister der Stephanskanzel sei. Dass dies unmöglich ist, wird die von mir später zu beweisende Tatsache dartun, der zufolge Adolf überhaupt nicht nach Wien gekommen ist. Es wäre also immerhin nicht gerade unmöglich, dass Syrlin der Meister der Kanzel sei. Damit würde aber dann wieder sein Hinscheiden im Spital nicht recht stimmen. Die Sache bedarf noch einer näheren Untersuchung. Gewöhnlich nimmt man an, dass er 1491 im Ulm gestorben sei.

Friedrich Pressel, Ulm u. s. Münster, Ulm 1877, S. 87 nimmt diese Aeusserung Wollaibs als Sage an, worin ihm Hassler in Ulm's Kunstgesch. i. M. beipflichtet.

Schule zurück und an seine Stelle tritt von da ab an der Wende des XV. Jahrhunderts Augsburg.

Dieses gelangte damals auf den Gipfelpunkt seiner Blüte und Macht. Auf der einen Seite war es das für lange Jahre nach heissen Kämpfen in sich gefestigte Stadtregiment, das Augsburgs Machtstellung gewaltig hob, auf der andern Seite sind es die mächtigen Handelshäuser der Fugger, Welser, Höchstätter, Gossenbrot und wie sie alle heissen[3] gewesen, die gerade damals durch ihre unermesslichen Reichtümer Augsburgs Ruf über die ganze Welt verbreiteten. Wo aber Macht ist und Geld, da ist auch der rechte Boden gegeben, auf dem Künste und Wissenschaften zu voller Blüte sich entwickeln können.

Zunächst herrschte in dieser Periode zu Augsburg bis in das dritte Jahrzent des folgenden Jahrhunderts eine ungemein rege Bautätigkeit. Der grösste Teil der Stadt wurde in diesen Jahren umgebaut oder auch von Grunde aus neu erbaut. Geistlichkeit und Stadt wetteiferten miteinander in der Befriedigung der Baulust. Doch auch zur Verschönerung und Verzierung der Stadt, zur Verfeinerung der Lebensbedingungen trug man bei. Man suchte auf jede mögliche Art und Weise, auf öffentlichem und privatem Wege, die Stadt zu verschönern, angenehmere Lebensbedingungen zu schaffen und sie zu einer der prächtigsten Städte Deutschlands zu gestalten.[4] Alle diese Bauten aber standen noch völlig im Zeichen der Gotik.

Das erste Auftreten der Renaissance in Augsburg geschah wohl im Jahre 1492 in jenem von Schmid[5] erwähnten Altärchen von Georg Feld, das schon Renaissance-Motive zeigt.[6] Es folgen dann die Säulenkapitäle[7] mit jonischen Voluten und schräg ge-

[3] Rich. Ehrenberg, Das Zeitalter der Fugger, Jena 1896, 2 Bde.

[4] Besonders für Errichtung von kostbaren öffentlichen Brunnen ist Augsburg die klassische Stätte. Leider sind jene, deren wir in den alten Stadtchroniken Erwähnung getan finden, heute verschwunden, aber auch die jetzt noch erhaltenen, allbekannten, herrlichen Brunnen aus dem XVI. Jahrh., rechtfertigen diese Bezeichnung.

[5] Alfred Schmid, Forsch. über Hans Burgkmair, Diss., München 1888, S. [illegible]

[6] cf. darüber auch Beilage zur Allg. Zeitg. 1887, Nr. 258 vom 17. Sept., dort Ad. Buff, Das Augsburger Kunstgewerbe u. s. w.

[7] cf. hierüber das verdienstvolle Werkchen Ad. Buff's: Augsburg in der Renaissancezeit, Bamberg 1893.

stellten Kanneluren der Säulenschäfte, in einer gotischen Halle jenes Hauses, das einst den Brüdern Ulrich und Georg Fugger gehörte, die es um die erste Hälfte der neunziger Jahre des XV. Jahrhunderts aufführen liessen.[8] Die Annahme Gröschel's, dass vielleicht Ingolstadt mit einem Epitaph von 1499 das erste Renaissance-Motiv in der deutschen Kunst besitze, ist hiermit als unrichtig erwiesen.[9]

Aber dieses Auftreten der südlichen Formen ist doch nur ein vereinzeltes gewesen. Bis zum Jahre 1502, das man als Anfangsjahr der Renaissance in Deutschland anzusetzen sich gewöhnt hat, ist in Augsburg von Werken in deren Stile nichts weiter nachzuweisen.

Von dieser Zeit an jedoch mehren sich die Anzeichen der neuen Kunst. 1507 vollendet Burgkmair seine Krönung der Maria, in der er sich im Ornamentalen schon völlig auf den Boden der neuen Kunst stellt. Dann kommt das Jahr 1509 und mit ihm der Beginn der Erbauung oder besser wohl Einbauung der Fuggerkapelle in den Chor von St. Anna, woran die architektonischen Arbeiten etwa um 1512 laut zweier oben an den Seitenwänden der Kapelle angebrachter Jahreszahlen vollendet gewesen sein mögen. Dieses Werk gilt jetzt allgemein als das erste in den Formen der Renaissance gehaltene auf deutschem Boden; Gröschel's Behauptung,[10] dass es ein rein italienisches, auf deutschen Boden verpflanztes Werk, und der Fuggerhof von 1515 das erste Renaissancedenkmal der Architektur sei, habe ich im Verlaufe dieser Arbeit als unwahrscheinlich abgewiesen.

Der Baukunst folgt bald die Plastik. Die vier grossen Marmorreliefs in der Chorwand der Fuggerkapelle zu St. Anna in Augsburg sind vollständig im Geiste der neuen Kunstweise geschaffen und enthalten eine unendliche Fülle von renaissancis-

[8] Das Haus ist jetzt unter Beibehaltung und Benützung der alten Bauteile, soweit [illegible] zu [illegible] grossen Warenhause umgebaut worden, und [illegible] [illegible] gestatten, in der sich die schönen Renaissancesäulen noch heute vorfinden.

[9] Jul. Gröschel, Die ersten Renaissancebauten i. Deutschland. Repert. f. Kunstwissensch. [illegible], Bd. XIII, S. [illegible].

[10] Jul. Gröschel, Die ersten Renaissancebauten i. Deutschland. Repert. f. Kunstwissensch. Bd. XI, S. 240 ff.

tischen Motiven, die dann auf alle Augsburger Künstler anregend eingewirkt haben. Der Sieg der neuen Kunst ist in der Malerei ungefähr im vierten Dezennium des Jahrhunderts in Augsburg ein völliger, auch die Plastik ist ihr gefolgt. Nur die Architektur hält sich, ausser jenen geschilderten Fugger'schen Bauten, der Renaissance im grossen und ganzen noch fern, bis auch sie endlich, aber erheblich später als die Schwesterkünste, sich dieser ganz zuwendet.

Der Einfluss und die Bedeutung, welche Augsburg bei seiner damaligen Weltmachtstellung für das Eindringen der Renaissance in die Lande diesseits der Alpen ausgeübt hat, ist kein geringer, und es wäre eine der lohnendsten und zugleich interessantesten Arbeiten, diesen Spuren einmal sorgfältig nachzugehen.

In Deutschland starb im letzten Dezennium des XV. Jahrhunderts Kaiser Friedrich III., dessen lange Regierungszeit Deutschland kein Glück gebracht hatte. Der stille, beschauliche Mann mit seiner Vorliebe für botanische und andere Studien hätte seinen Platz in einer stillen Gelehrtenstube wohl ausgefüllt, für Deutschland war er in jener gährenden Zeit geradezu ein Unglück.

Ihm folgte Maximilian, ganz das Gegenteil des Vaters, ein deutscher Fürst und Mann zugleich. Halb Poet, halb Ritter, Pläne schmiedend und dann doch wieder ohne Ueberlegung tollkühn seinen Eingebungen folgend, jung, ritterlich, kampferprobt, schön, ein Liebling der Frauen, von den Künstlern verehrt, mit glänzenden Gaben des Körpers und des Geistes ausgestattet, so tritt er uns in der Geschichte entgegen, er selbst gleichsam eine Verkörperung dieser rätselhaften, schicksalsschwangeren Zeit. Auf der einen Seite, das Nachwirken mittelalterlicher Anschauungen, auf der anderen Seite die immer mehr um sich greifenden Bestrebungen des Humanismus und das Ahnen, das die Herzen der führenden Geister erfüllt von einer neuen goldenen Zeit, die wie der taufrische Tag in glückseligem Schimmer der Morgenröte heraufziehen sollte über die Welt.

Von dem Geiste dieser beiden grossen Epochen erfüllt, trat der Ritter, der noch einmal deutsche Männerkraft auf dem schrankenumhegten Turnierplatze der staunenden Welt zeigt, zum Mäcen der Wissenschaft und Kunst, der in seinem Teuerdank und Weisskunig sich selbst als Dichter verherrlicht. Gerade für Augs-

burg hegte Maximilian, „dessen eigentliche Residenz der Sattel war“, eine besondere Vorliebe. Wir finden ihn dort, bei allen möglichen Gelegenheiten als anwesend aufgeführt und Augsburgs schöne Töchter konnten sich rühmen von ihm zum Tanze geführt worden zu sein. Er besass in der Stadt ein eigenes Haus, ja der Rat der Stadt hatte ihm eigens ein Pförtlein in die Stadtmauer brechen lassen, damit er, wenn er Abends spät von der Jagd heimkehrte, ungestört in die Stadt gelangen konnte.

Bekannt ist das Spottwort des französischen Königs, der ihn nur den „Bürgermeister von Augsburg“ nannte.

Dass bei dieser Vorliebe des Kaisers für Augsburg auch dessen Künstler nicht leer ausgingen, ist klar. Wir brauchen hier nur der Aufträge zu gedenken, die bekanntlich Hans Burgkmair für ihn ausführte, wir erinnern nur daran, dass Teile für das Grabmal des Kaisers in Augsburg gegossen und ziseliert wurden, wobei Peutinger eine Art Oberaufsicht oblag.

Als Maximilian 1518, in den Tagen, da die Blätter falben, von dem Reichstage aus Augsburgs Toren gen Innsbruck ritt, da wandte er sich noch einmal um und sprach: „Nun gesegne dich mein liebes Augsburg und alle frommen Bürger darinnen! Wohl haben wir manchen frohen Mut in dir gehabt. Nun werden wir dich nicht mehr sehen.“

Ist es einem bei dem Lesen dieser Worte nicht zu Mute, als ob nun mit ihm des Reiches Herrlichkeit von dannen reite? Aeusserer und innerer Hader, die furchtbaren seelischen Kämpfe der Reformation und die sich aus ihnen ergebenden, sich durch so lange Jahrzehnte hinziehenden schrecklichen Religionskriege mit ihrem grausigen Schlusstanze des 30jährigen Krieges, sie sind es, was nach Maximilians Hinscheiden am 12. Januar 1519 zu Wels in Niederösterreich, die deutschen Gauen erfüllen sollte.

Augsburg stand mitten im Strudel dieser neuen Bewegung. Luther selbst weilte mehrere Male in seinen Mauern und in Augsburg wurde der berühmte Religionsfrieden geschlossen. Rat, Bürgerschaft und Geistlichkeit traten in hellen Scharen zu der neuen Lehre über. Hass, Neid, Missgunst, Verfolgung und Unfriede waren es, welche die schöne Stadt in dem dritten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts durchtobten. Selbst der wehrlosen Werke der Kunst schonte man nicht und in grausem Vandalismus wurden

die herrlichsten Denkmale deutscher Kunst und Kultur, von rohen Bubenhänden zumeist, zerstört.

In diese Zeit nun voll von Stürmen und Drängen, in jene Jahre da die Kunst der gotischen Epoche zu Ende ging um einer anderen, neue Ziele erstrebenden Platz zu machen, in jene Dezennien, da der Geist des Altertums auch in den Landen diesseits der Alpen lebendig ward, in einer Zeit, da ein neuer Glaube erstand und die Gemüter der Menschen mit bangen Zweifeln erfüllt wurden, da die Entdeckung einer bisher unbekannten Welt gefolgt war von einer in deutschen Landen bisher nicht vorgekommenen Anhäufung von Kapital in einzelnen Händen, kurz, in diesem so beschaffenen Milieu lebte und wirkte Adolf Dauer.

Dass die epochalen Neuerungen auf dem Gebiete der Kunst auch ihn zur Annahme derselben bereit und geeignet fanden, wird uns ihm Verlauf dieser Arbeit klar werden.

KAPITEL I.

Adolf Dauer's Leben und Werke bis zum Jahre 1509.

Den Namen Adolf Dauer's [1] und den Ort seiner Herkunft nennt uns in Augsburg zum ersten Male das Burgerbuch von 1491. Dort findet sich eine Stelle folgenden Inhalts: „Uff Samstag post Jacobi (30. September) anno 1491 hat Hanns Koch Hafner von Neuburg und Meister Adolph Dawher bildhawer von

[1] Die unrichtige Schreibart D a u c h e r hat zuerst Bode in seinem bekannten Aufsatze über «Hans Daucher» im Jahrbuche der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen VIII, 1887, S. 3 ff. in die Kunstgeschichte eingeführt.

Seine Vorgänger und er selbst noch in seiner 1887 erschienenen Geschichte d. deutschen Plastik schreiben den Namen entweder Dowher oder Dawher, wie er in den Urkunden sich vorfindet.

Nach Bodes Vorgehen haben sich seitdem ausnahmslos alle gerichtet, die Gelehrten sowohl wie die Direktionen aller europäischen Museen, die Werke von Adolf oder Hans Dauer besitzen.

Man muss den Namen entweder so schreiben, wie er uns in den Urkunden entgegentritt, was jedoch bei der wechselnden Schreibart in der derselbe sich findet nur Verwirrung erzeugen würde, oder es ist nötig denselben in die neuhochdeutsche Schriftsprache zu übersetzen, und dann kann es den Lautgesetzen unserer deutschen Sprache zufolge niemals D a u c h e r, sondern einzig und allein D a u e r heissen.

Um ganz sicher zu gehen, wandte ich mich in dieser Angelegenheit an Herrn Prof. Dr. Wilh. Braune zu Heidelberg, welcher so liebenswürdig war, mir zu erklären, dass es nur Dauer niemals Daucher heissen könne. Etwas anderes sei es, ob man Dauer oder Tauer schreiben wolle. D und T seien in jener Zeit ganz gleich und man müsse sich hier, da der Name etymologisch nicht zu erklären sei, an die Schreibart der Urkunden halten.

Da nun in diesen die Schreibweise mit D, wie dies die von mir im Texte mitgeteilten Urkunden, ganz besonders aber die im Anhange unter I mitgeteilten Steuer-Auszüge beweisen, am häufigsten vorkommt, so müssen wir uns hier zu der Schreibart D a u e r verstehen.

Um das Burgerrecht erkaufft weder umb vier Guldin vnd sind dt handel vnd augenschaft hindan gesetzt und haben daruff als ander geschworn."[12]

Hier erfahren wir also gleich mit einem Male alles Wissenswerte, des Meisters Namen, seinen Stand, die Stadt, aus der er kommt, die Tatsache, dass er schon Meister ist und endlich, dass ihm das Augsburger Bürgerrecht verliehen wird. Die Zeit, in der er nach Augsburg gekommen ist, können wir ebenfalls ziemlich genau bestimmen auf Grund einer Eintragung, die sich im Steuerbuche von Augsburg zum Jahre 1491 vorfindet. Es heisst allda: „Item Kaisshaimer Hof. Adolf Dawher dt. nil dz. Jar."[13] Die Steuern wurden in Augsburg in der Regel am St. Gallen-Tag (16. Oktober) beschrieben, also festgesetzt, und um St. Nikolaus (6. Dezember) erhoben. Da Dauer in diesem Jahre noch keinerlei Steuern, auch nicht die sogenannte Kopfsteuer, die jeder Selbstständige zahlen musste, zu entrichten hat, so steht es fest, dass er damals erst von Ulm zugezogen ist und da er am 30. September das Bürgerrecht erhielt, so können wir annehmen, dass er im Laufe des Sommers 1491 nach Augsburg kam. Für seine Ulmer Herkunft besitzen wir sodann noch ein zweites Zeugnis, das sich in Wittwer's Katalog der Aebte des Klosters der Heiligen Ulrich und Afra zu Augsburg findet. Es heisst dort u. a.: „mgro Adolfo, qui nowiter venit ad hanc civitatem de Ulma et factus est civis Augustensis."[14]

Die urkundlichen Nachforschungen in Ulm haben leider nichts über den Namen Dauer zu Tage fördern können.[15]

Die von Klemm veröffentlichten Verzeichnisse der Bildhauer und Maler aus jener Zeit[16] und ebenso die Münster-Urkunden

[12] Burgerbuch von 1491, p. [illegible], im städt. Archive in Augsburg.

[13] dt. nil dz. Jar = dat nihil dis Jar.

[14] Wilhelm Wittwer Catalogus Abbatum monasterii S. S. Udalrici et Afrae Augustensis, abgedruckt in Steicheles Archiv f. d. Geschichte d. Bistums Augsburg, Bd. III, S. 15 ff.

[15] Da mir bei einem nur vorübergehenden Aufenthalte in Ulm keine Zeit blieb, im dortigen städtischen Archive urkundliche Forschungen über Adolf Dauer vornehmen zu können, so tat dies auf meine Bitte hin der Herr Vorstand des betr. Archives. Leider waren, wie er mir dann in freundlichster Weise mitteilte, alle seine Nachforschungen vergebliche gewesen.

[16] A. Klemm, Neues über deutsche Baumeister und Bildhauer aus alter Zeit. Alemannia, Jahrg. XIX. [illegible], S. [illegible] ff., dann ebenso,

Bazing's[17] ergaben keinerlei Anhalt für unseren Meister. Auch Hassler,[17a] Grüneisen und Mauch[17b] und endlich Pressel[17c] bringen nichts über einen Namen Dauer. In Jäger's Werk[18] aber findet sich in einer Aufzeichnung der Steinmetzen, die in Ulm arbeiten, ein Lienhart Tawber 1495. Es wäre möglich, dass dieser ein Bruder unseres Meisters gewesen wäre, und dass aus „Tawher“ durch ein Versehen des Herausgebers der betreffenden Urkunde, „Tawber“ entstanden wäre. Das Einzige, was dann hieraus mit Sicherheit geschlossen werden könnte, wäre, dass es damals in Ulm mehrere Personen des Namens „Dauer“ gegeben, dass vielleicht eine ganze Familie Dauer dorten existiert hätte.[19]

Eine merkwürdige und meines Erachtens für unsere Darstellung höchst wichtige Urkunde findet sich im Kopialbuche der Stadt Augsburg. Es ist ein Schreiben des Rates zu Augsburg an den Pfleger zu Dachau, Walther von Gumppenberg, und lautet folgendermassen:

„Dem vesten und erbarn Walthern zu Gumpenberg, Pflegern zu Dachau entbitten wir die Ratgeber der Stat Augspurg unser freuntlig willig Dienst zuvor lieber der von Gumppenberg.

Unser Bürger Hanns Kumpffer, Gastgeber, hat uns zu erkennen geben, wie ein Maler genannt Bartholome Tawer von Wien mit seinem Weyb und einem Kind ettlich Zeit bei im gezert haben, derselb Tawer bey Euch zu Tachaw vielleicht Arbeit über-

Jahrg. XX. 1892, S. 124. Ferner Klemm, Württemb. Baumeister und Bildhauer, Stuttgart 1882, Kohlhammer. Von demselben ebenda: Litt. Beil. d. Staatsanzeigers f. Württemberg 1887, No. 2, S. 2 — 217.

[17] Bazing u. Veesenmeyer, Urk. z. Gesch. d. Pfarrkirche . .

[17a] Hassler, Ulms Kunstgesch. i. M.-A. Stuttg. 1864. in: d. Kunst des M.-A. i. Schwaben von Heideloff. Stuttg. 1855.

[17b] Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben i. M.-A., Ulm 1840.

[17c] Pressel, Ulm u. sein Münster. Ulm 1877.

[18] Karl Jäger, a. a. O., S. 574.

[19] In der «Cronica newer geschichten» von Wilhelm Rem, abgedruckt in den Chroniken der dtschen. Städte Bd. 25. — Schwäb. Städte. Augsburg. Bd. V, S. 212—13 findet sich die Nachricht, dass im Jahre 1524 ein «Kaspar Tauber» (Tawber) zu Wien als Ketzer enthauptet und verbrannt worden sei. Es wäre nicht unmöglich, dass auch dieser mit unserem Meister Adolf Dauer verwandt gewesen sei, zumal, wie wir sehen werden, der Vater Adolfs s. Zt. von Wien kam. Rem hat seine Annahme einem damals im Drucke erschienenen Werkchen entnommen, die eventuelle Verwechselung zwischen Tawher und Tawber müsste dann schon bei Gelegenheit jenes Abdruckes erfolgt sein.

kommen und sich da niedergethan vnd Weyb vnd Kind hiebey im gelassen die er bisher als ein Wirt verkostet hab in täglicher Wart, das der genannt Bartholome vorlangest widerkomen sind vnd sein Zerung entricht haben sollte das aber bisher nit beschehen sey. Uff das wir Euch von des unsern wegen mit Fleiss freuntlich bitten, ir wollet bey dem genannten Bartholome vmb unsers willen daran sein und bestellen damit sein Weyb vnd Kind gehaymat vnd er seines Kostgeld vnd Zerung entricht, umb das im ferneres Nachruffens nit not thun würde. Das wöllen wir in dessgleych vnd merens gern freuntlich umb Euch beschulden.

Dat. Afftermontag vor Michaelis Anno 1476." [20]

Dieser in obiger Urkunde genannte „Bartholome Tawer" [21] ist nun entweder zu einer Arbeit berufen worden, was unwahrscheinlich erscheint, oder von Wanderlust getrieben, oder aber, was m. E. am wahrscheinlichsten zu sein scheint, aus Mangel an Arbeit, die er in der mächtigen Reichsstadt damals am ehesten erhoffen durfte, nach Augsburg gezogen.

Ständige Arbeit scheint er hier aber nicht gefunden zu haben, sonst hätte er doch sicherlich seinen Aufenthalt nicht in einem Gasthause genommen. Sei es nun, dass die Verhältnisse in Augsburg keine günstigen waren, oder dass er einer Berufung folgte, er zieht gen Dachau [22] und lässt Weib und Kind einstweilen bei dem Gastwirte Hans Kumpfer zu Augsburg zurück.

Aus dem Umstande, dass er für beide nicht einmal das Kostgeld bezahlen kann, geht hervor, dass die Familie sehr arm gewesen sein muss. Hab und Gut dürfte sie ebenfalls nicht besessen haben.

In Dachau nun scheint es mit dem Verdienen auch nicht weit her gewesen zu sein, oder aber Bartholome war ein leichtsinniger Gesell, der sich um Frau und Kind gerade nicht viel bekümmerte, und beide der Gutmütigkeit fremder Leute überliess.

[20] Kopialbuch Bd. VII. Nr. 60, S. [illegible] im städtischen Archive zu Augsburg.

[21] Die Schreibweise «Tawer» findet sich nicht bei unserem Meister Albrecht [illegible] Steuerbüche zum Jahr [illegible] — cf. den Anhang I — sondern [illegible] als Tawner. Hinsichtlich der Uebereinstimmung des Namens kann also gar kein Zweifel herrschen.

[22] Gemeint ist sicher Dachau bei München.

Immerhin ist er doch einmal wieder bei ihnen in Augsburg gewesen, bezahlt hat er allerdings auch bei dieser Gelegenheit nichts. Wir wollen zu seinen Gunsten annehmen, dass die Not ihn zu solchem Tun gezwungen habe. Sicher ist bald darauf die Frau mit dem Kinde von Augsburg weggezogen, denn wir erfahren weder von ihr noch von Bartholome hinfür das Geringste. Wäre er in Augsburg tätig gewesen, so müssten wir seinen Namen in den städtischen Steuerbüchern nach 1476 finden. Dies ist aber nirgends der Fall.

Ich war sofort, als ich diese Urkunde zu Gesicht bekam, der Ueberzeugung, dass wir hier die Eltern unseres Meisters vor uns hätten. Trotzdem meine Nachforschungen über Bartholome Tawer in Ulm, wo ich denselben konsequenter Weise suchen musste, ergebnislose waren, so blieb ich doch bei meiner einmal gefassten Meinung. Diese erhielt denn auch einen, wie ich annehmen zu dürfen glaube, ziemlich sicheren Beweis für ihre Richtigkeit in einer Notiz, die ich in einer Mitteilung des Professors Mauch fand, veröffentlicht in den Verhandlungen des Vereins für Ulm und Oberschwaben.[23]

Er gibt da unter anderem ein Verzeichnis der Mitglieder einer im Jahre 1473 zu Ulm gestifteten und 1499 erneuerten Konfraternität aus den Jahren 1509—1518. Diese Brüderschaft, eine Art Lukasgilde, zählte die besten damals in Ulm lebenden Künstler zu den ihrigen. So befanden sich in derselben auch Hans Schühlein und Bartholomaeus Zeitblom. Und zu ihren Mitgliedern zählte auch in den Jahren 1509—18 „Bartholome Dorer, Wandmaler", in dem ich den Vater Adolf Dauer's erkennen möchte. Wie leicht konnte der Abschreiber der betreffenden Urkunde Dorer und Dower verwechseln, wie schwer kann es in einer Urkunde jener Zeit, die noch dazu vielleicht schlecht und undeutlich geschrieben ist, entschieden werden, ob es Dorer (Thorer) oder Dower, Dawer, Thower (Thawer) heissen soll.

Um dieses zu entscheiden, müsste man freilich das betreffende Schriftstück einer sorgfältigen Durchsicht unterziehen, was mir leider nicht möglich war. Das städtische Archiv zu Ulm teilte mir

23) Verhandlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben. N. Reihe. Hft. II, S. 25 ff.

auf meine dahinzielende Anfrage mit, dass eine andere Schreibweise als Dorer (Thorer, Handmaler, Thorer, Maler) nicht vorkomme.[24] Die Quellen, aus denen diese Angaben geschöpft wurden, sind aber sämtlich gedruckte und beweisen mithin auch nichts.

Besässen wir weiter keine urkundlichen Nachrichten als die kurze Notiz der Konfraternitäts-Liste, so möchte meine Hypothese, dass Bartholome Dorer gleich Bartholome Dauer und mithin der Vater Adolf Dauer's sei, eine sehr gewagte sein, bedenken wir aber, dass ein Maler Bartholome Tawer aus Wien uns urkundlich oben genannt wurde, dass dieser Bartholome Tawer weder in Wien[25] noch in Augsburg jemals wieder urkundlich erwähnt wird, was doch bei einem eventuellen Aufenthalte in diesen Städten ziemlich sicher, soweit es Augsburg betrifft, sogar ganz bestimmt der Fall sein würde, und dass dann von Adolf Dauer ausdrücklich gesagt wird, dass er von Ulm kommt, dass in Ulm selbst aber nirgends des Namens Dauer Erwähnung geschieht, dass hingegen ein Bartholome Dorer, Wandmaler in Ulm urkundlich bezeugt ist, dessen Vornamen und Handwerk auffällig mit jenem Bartholome Tawer, Maler aus Wien übereinstimmt, so dürfen wir, wie ich glaube, annehmen, dass Dorer aus Versehen statt Dower gesetzt wurde und dass dieser Bartholome Dower eben der Vater unseres Adolf Dauer und zugleich identisch mit jenem Bartholome Tawer sei.

Adolf Dauer's Eltern waren dann wohl kurz nach jenem

[24] Die betr. Werke, in denen sich diese Bezeichnungen finden sind: zunächst das unter Anmerk. 21 mitgeteilte, sodann Weyermann, Beitr. z. Gesch. der Kunst und Künstler in Ulm, wo es heisst «Barthol. Dorer (Thorer) Handmaler» 1499; ferner Weyermann, Ulmer Malerverzeichnis in dem es heisst: «Bartholome Thorer (1499)», endlich in den Monogrammen Ulmer Künstler: ein liegendes ⊣ «Meister Bartholomäus Thorer, Maler». Bei Weyermann, Neue histor. «biograph.» Artist. Nachrichten von Gelehrten u. Künstlern etc. aus Ulm. Ulm 1829 S. 550 heisst es: «Thorer, Meister Bartholomäi, Maler in Ulm, 1492 malte er den Bartholomäus Gregg, Kaufmann, in seinem Hause. (H[illegible]r.»

[25] Meine Nachforschungen in Wien im städt. Archiv, im Geh. Archiv des Finanz-Ministeriums, im Geh. Hausarchiv des Kais. Königl. Hauses und in den St. Stephan betr. Urkunden waren leider ergebnislose. Ueberhaupt sind für Wien gerade für jene Zeit die Quellen entweder äusserst mangelhafte, oder sie sind überhaupt nicht vorhanden.

erwähnten Jahre 1476 von Augsburg bezw. Dachau nach Ulm verzogen, wo sie Erwerb und auch eine Heimat gefunden hatten. Der Vater muss ein ziemlich hohes Alter erreicht haben, da er in der genannten Konfraternitäts-Liste zwischen 1509—1518 noch aufgeführt ist.

Wann ist nun Adolf Dauer geboren? Wir können diese Frage nur annähernd beantworten und zwar auf Grund jener Ratsurkunde von 1476, in der wir einen terminus post quem haben. Da es darinnen heisst „ein Kind“ so dürfen wir daraus schliessen, dass Adolf, wenn wir in ihm dieses Kind sehen, damals im Alter von ungefähr 1—7 Jahren gestanden habe. Die Annahme des Geburtsjahres 1469 dürfte mithin einigermassen gerechtfertigt erscheinen, jedenfalls aber ist er vor 1476 geboren. Gegen eine Ansetzung des Geburtsjahres nach 1470 spricht die Tatsache, dass er, wie das Augsburger Bürgerbuch beweist, schon 1491 als Meister genannt wird und dass er sodann 1493 schon, wie wir noch sehen werden, für eine grössere Arbeit Bezahlung empfängt.

Ueber seiner Jugend, seiner Lehrzeit, den Schicksalen seiner Eltern und eventuellen Geschwister schwebt nun wieder völliges Dunkel, das aber, wie zu hoffen, eines Tages doch noch gelichtet werden wird.

Im Jahre 1474 war in Ulm das herrliche Chorgestühl vollendet worden; dessen Schöpfer Jörg Syrlin der Aeltere stand damals auf der Höhe seines Schaffens, und seine Werkstatt bildete in jenen Jahren gewiss den Mittelpunkt aller künstlerischen Bestrebungen auf dem Gebiete der Plastik. Ob Adolf Dauer und mit ihm zugleich sein nachmaliger Schwager, der berühmte Gregor Erhart und Syrlins Sohn Jörg in des älteren Syrlin Werkstatt gelernt haben und tätig gewesen sind, ist nicht festzustellen, immerhin aber beweisen Adolf's Werke, so besonders sein Annaberger Altar, dass er mit den Arbeiten des Chorgestühls in engster Beziehung steht, und dass wir ihn somit wohl mit Recht einen Schüler Syrlins nennen dürfen.

Leider ist uns nun aus dieser frühen Zeit des Meisters kein Werk bekannt, noch auch erfahren wir etwas darüber aus urkundlichen Nachrichten.

Ulms grosse Bautätigkeit hatte mit dem vorläufigen Abschlusse

des Münsterbaues, seiner grössten künstlerischen Schöpfung, ihr Ende gefunden. Auch für die Plastik fehlte es an grösseren künstlerischen Aufträgen. Was lag da näher, als sich nach einer anderen Stätte umzusehen, die lohnenderes Wirken, grössere Ehre, höheren Ruhm versprach! Und wo anders hätte man damals dies alles erhoffen können, wenn nicht in dem [illegible] Augsburg!

Und dahin zieht nun im Jahre 1491 auch Adolf Dauer fort-hin, wo er das alles finden sollte, was eine junge Künstlerseele nur erträumen kann, bald darauf folgt ihm Gregor Erhart, auch seine Wünsche finden in der alten Römerstadt Erfullung. Ob Adolf einem Rufe nach Augsburg folgte, was wir wohl gerne annehmen möchten, oder ob er aus freien Stücken, sein Glück suchend, Ulm verliess, darüber freilich wissen wir nichts Näheres, ebensowenig ist uns über die ersten beiden Jahre seiner Augsburger Tätigkeit etwas überliefert worden. Doch haben wir einen untrüglichen Beweis dafür, dass er entweder sofort oder doch schon sehr bald nach seiner Ankunft in Augsburg lohnende Aufträge erhalten haben muss. Dies geht aus den Einträgen der Augsburger Steuerbücher für die Jahre 1492 und 1493 hervor.[26]

Der Meister wohnt im Jahre 1492 im „Kaissheimer Hof“.[27] Er zahlte damals ausser der Kopfsteuer, die jeder Einwohner zahlen musste, die auch bald höher, bald niedriger angesetzt erscheint, und die ich, da sie für uns hier gar keinen Wert hat, forten ganz ausser Berücksichtigung lasse, schon zwei Gulden Steuer. Für einen jungen, soeben erst zugezogenen Meister ist das denn doch schon eine ganz beträchtliche Summe, und wir dürfen

[26] cf. für diesen und alle folgenden Hinweise auf die Steuerbücher die im Anhange unter Nr. I der Beilagen von mir mitgeteilten bisher unveröffentlichten Auszüge der Augsburger Steuerbücher aus den Jahren 1491–15[illegible].

[27] Der «Kaissheimer Hof» zu Augsburg gehörte dem Abte von Kaissheim, einem Kloster in der Nähe von Donauwörth. Da Adolf Dauer von 1491–1495 in diesem Hofe wohnte, so liegt die Vermutung sehr nahe, dass er im Interesse des Abtes von Kaissheim tätig war, ja vielleicht sogar durch ihn von Ulm nach Augsburg berufen worden war. Bode (Jahrb. d. Preuss. Kunstsammlung VIII, 1887) bringt eine noch später zu besprechende Notiz von einem solchen Verhältnis des Abtes zu Adolf Dauer.

aus ihr mit Fug und Recht schliessen, dass Meister Adolf um diese Zeit schon reichlicher Verdienst durch gutbezahlte Aufträge zufloss. Dieselbe Steuer zahlte er sodann auch in den nächsten beiden Jahren 1493 und 1494.

Den ersten urkundlichen Nachweis darüber, welcher Art die Aufträge waren, die Meister Adolf auszuführen hatte, finden wir in Wittwer's schon erwähntem Kataloge, wo es heisst:[28] „Anno Dom. 1493 facta est tabula ad altare s. Simperti, positaque super altare ejusdem s. Simperti decimo kal. Jan. a mgro Adolfo facta, qui noviter venit ad hanc civitatem de Ulma et factus et civis Augustensis."

Der hl. Simpertus ruht in der Kirche St. Ulrich und Afra zu Augsburg. Er genoss von jeher eine grosse Verehrung besonders auch seitens Kaiser Maximilians, der bei verschiedenen zu Ehren des Heiligen veranstalteten Festlichkeiten in hervorragender Weise beteiligt war.[29]

Wir würden nun gerne etwas Näheres darüber wissen, was diese „tabula" vorgestellt hat, leider ist sie aber nicht mehr nachzuweisen. Wahrscheinlich bildete sie den Mittelschrein eines Altares, dessen Flügel vielleicht, wie dies ja üblich, mit Gemälden geschmückt waren.

Eine blosse Schreinerarbeit hier anzunehmen geht nicht an, denn dann hätte Wittwer doch den Maler, der den Altar gemacht angegeben und nicht etwa den, welcher nur die Umrahmung dazu schuf. Ein unbedeutendes Werk kann es aber auch nicht gewesen sein, sonst hätte Wittwer desselben sicherlich keine Erwähnung getan.

Dass man aber gerade unseren Meister aus der damals doch beträchtlichen Zahl von Augsburger Künstlern zur Ausführung dieses Werkes wählte, das lässt, so meine ich, [illegible]

[28] Wittwer Catalogus [illegible] a. a. O., S. 363. Wittwer [illegible] völlig Glauben [illegible] da er Zeitgenosse [illegible] Ereignisses war, [illegible] gewissenhaft gearbeitet hat.

[29] cf. hierüber «Die Chronik Cl. Sender's» in Bd. IV, S. 60 der Chroniken d. schwäb. Städte: Augsburg, in d. Chroniken der dtschen. Städte. Danach trugen am 23. April 1492 Maximilian, Herzog Christoph und Wolfgang und Bischof Friedrich v. Augsburg den Sarkophag mit dem Leichnam des hl. Simpert in feierlicher Prozession um die Kirche.

schon auf ein bedeutenderes künstlerisches Können und Ansehen schliessen, das Adolf Dauer mithin damals schon besessen haben muss.

Im Jahre 1494 findet sich in den Steuerbüchern bei dem Namen Adolf Dauer's die kurze Notiz, dass sein Schwager, der ebenfalls im „Kaissheimer Hof“ wohnt, in diesem Jahre noch keine Steuern zahlt, mithin zu dieser Zeit erst nach Augsburg gekommen sein muss. Dieser Schwager Adolfs nun ist, wie schon erwähnt, kein Geringerer, als der nachmals so berühmte Bildhauer Gregor Erhart, über den es in Clemens Sender's Chronographie im Jahre 1498 heisst: „Ingeniosus magister Gregorius Erhart Ulmensis nunc Augustensis.“ [30] Wir dürfen annehmen, dass Adolf Dauer und Gregor Erhart, über dessen Künstlerschaft uns Sicheres auch noch nicht vorliegt, der aber unbedingt einer näheren Betrachtung wert wäre,[31] sich schon in Ulm, vielleicht in einer gemeinsamen Werkstatt begegnet und wohl auch Freunde geworden sind. Hier in Augsburg nun treten sie sich auch noch durch die Bande des Blutes näher, indem Adolf Gregor's Schwester heiratet, wie aus Sender's Chronographie [32] hervorgeht, wo es heisst: „magister A(dolph) qui in uxorem duxerat sororem supradicti Gr. Erharti.“ Bringen wir diese Notiz in Zusammenhang mit der oben angeführten Stelle aus den Steuerbüchern, so ergibt sich, dass unter „magister A.“ kein anderer verstanden werden kann als „magister Adolph“, also Meister Adolf Dauer.

Entweder nun hat Adolf schon in Ulm sich mit Erhart's Schwester vermählt, oder aber erst in Augsburg, als er zu Ehren und Ansehen, vor allem aber zu einer festen Stellung gekommen war. Gegen die letztere Annahme spräche allerdings die Tatsache, dass in den Steuerbüchern sich keinerlei Vermerk findet, wie er

[30] cf. über Clemens Sender u. dessen Schriften d. Einleitg. zu Bd. IV. Augsburg, = Bd. 23 der Chroniken d. deutschen Städte.

[31] Ueber Gregor Erhart s. Ztschr. d. histor. Vereins f. Schwaben und Neuburg, Jahrg. 1887, S. 102 ff., wo Herberger ausführlich über sein Wirken gehandelt hat. Ich glaube jedoch nicht, dass sich die diesem Künstler dort zugeschriebenen Werke alle werden halten lassen.

[32] cf. Senders Chronographie Bd. VII, Bl. 29a, a. a. O. ad Anmerkg. 29 cf. dann auch noch Rob. Vischer, Studien zur Kunstgesch. S. 478 ff. Stuttg. 1886, der hier viel urkundliches Material über Gr. Erhart veröffentlicht.

bei Heiraten üblich war und wie wir ihn z. B. für Adolf Dauer's zweiten Sohn Hans finden werden, wo es zu den Jahren 1518 und 1519 heisst: „Hanns sein Sun dt. 30 h. 1 fl. 18 Kr. on das Heyrathsgut.“ [33] Jedenfalls fällt diese Heirat in die Zeit zwischen 1490 und 1494 im Sommer. Gregor Erhart selbst wohnt bei seinem Schwager im „Kaissheimer Hof“, er war also entweder ebenfalls für den Abt von Kaissheim tätig, was nur für 1502 bezeugt ist, oder aber er arbeitete mit Dauer in dessen Werkstatt zusammen.

Dieser versteuert im Jahre 1495 nur 1½ fl. in den nächsten beiden Jahren sogar nur 1 fl. Doch dürfen wir aus diesem Umstande nicht etwa auf einen Rückgang seiner künstlerischen Tätigkeit schliessen, da es offenbar vielmehr seinen Grund darin hat, dass sich der Meister in dieser Zeit ein eigenes Heim erworben hat. So berichtet das Steuerbuch vom Jahre 1496, das uns auch die „Salta zum Windpronnen“ als den Steuerbezirk nennt, in welchem das Haus lag.

Vom Jahre 1495 haben wir wiederum eine urkundliche Nachricht über eine Arbeit des Meisters; sie findet sich im Augsburger Baumeisterbuche [34] und besagt folgendes:

„Samstag vor Lucia 1495:

It. 11 fl. Adolfen Dauher für ain aichin kasten ins Baumeistergewelb zum Silbergeschirr.

It. 7 Schilling den Knechten zum Trinkgeld.

It. 7 fl. dem Schmid davon zu beschlagen.

It. 7 Schilling dann zu Trinkgeld.

It. 14 Schilling den Wallser Badgeld.“

Es handelt sich hier offenbar um Anfertigung einer wahrscheinlich mit Schnitzereien versehenen hölzernen Zunfttruhe. Wir erfahren hierbei wieder einmal, dass die Meister jener Tage sich nicht scheuten, auch die in das Gebiet des eigentlichen Handwerks fallenden Arbeiten auszuführen.

Wittwer bringt zum Jahre 1497 eine Nachricht über eine Altartafel für die Kapelle des hl. Simpertus, die Dr. Hoffmann

[33] cf. hierüber Anhang I.
[34] Baumeisterbuch 4 [illegible]

in Augsburg auf Adolf Dauer bezogen wissen möchte.[35] Mir scheint die Sache denn doch zu unsicher zu sein. Um aber erschöpfend zu sein, gebe ich sie nebst der Nachricht, die Placidus Braun in seiner bekannten Geschichte des berühmten Augsburger Ulrichskloster gibt, unter den Anmerkungen wieder.[36]

Ein urkundlich beglaubigtes, leider auch verloren gegangenes Werk ist uns aus dem Jahre 1508 bezeugt. Bei Clemens Sender heisst es zum Jahre 1508: „Am sant Martinstag (11. Nov.) ist die hiltzintaffel zu sant Urlich auff dem Fruemessaltar auffgesetzt worden, und ist meister Adolffen darum geben worden 350 fl."[37]

Sicherlich müssen wir unter dieser „hiltzintaffel" einen geschnitzten mit Figuren oder Reliefs gezierten Altarschrein verstehen. Die für jene Zeit ziemlich beträchtliche Summe von 350 Gulden einerseits, sodann der Umstand, dass Sender dieses Werkes Erwähnung tut, lassen uns schliessen, dass es ein grosses und bedeutendes Kunstwerk gewesen sein muss.

Es wird von allen, die den Namen Adolf Dauers er-

[35] Die betr. Notiz bei Wittwer, Catalogus etc. a. a. O., S. 434 lautet: «Anno Dni. 147? [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] L. A. [illegible] in Summa [illegible] flor. rh.» Dr. Hoffmann-Augsburg sagt hierzu: «Ein **Bildschnitzer** Adam ist m. W. aus jener Zeit nicht bekannt, wird also wohl ebenfalls **Adolf** zu lesen sein». Von dem betr. Werke ist übrigens keine Spur mehr [illegible].

[36] Placidus Braun, Gesch. d. Kirche u. d. Stiftes der Heiligen Ulrich und Afra in Augsburg (aus ächten Quellen zusammengetragen), [illegible] «Abt Conrad M[illegible] [illegible] 1507 einen Altar durch M(eister) Adam Verfertigen und von Gumpold (Gültlinger) das Altarblatt mahlen, und in der St. Simperts-Capelle aufrichten. Dafür bezahlte er dem ersteren 70 dem letzteren 230 fl.» S.

Es ist m. E. nun doch nicht wohl angängig diese Notiz, wie Dr. Hoffmann vorschlägt, auf Adolf Dauer zu beziehen, es müsste denn ein sehr grober Schreibfehler der betr. Chronik oder aber des Herausgebers der bezügl. Urkunde vorliegen. Braun sagt leider nicht, woher er seine Notiz hat, und somit ist es unmöglich, dieselbe auf ihre Echtheit zu untersuchen.

[37] cf. I. Chroniken der dtschen. Städte: Chroniken der schwäb. Städte: Augsburg, Bd. IV, S. 69. An derselben Stelle erfahren wir, dass am 29. Okt. desselben Jahres Gregor Erhart ein steinernes Kruzifix für den Kirchhof zu St. Ulrich fertigte.

wähnen, angeführt, von jedem derselben aber in ein anderes, falsches Jahr versetzt. Der erste, der es erwähnt, ist der bekannte Augsburger Paul v. Stetten der Jüngere in seiner Kunstgeschichte Augsburgs.[38] Er setzt es auf Grund alter Zechpflege-Rechnungen[39] in das Jahr 1514 und sagt: „Adolf Dawher etc. etc. machte in eben diesem Jahr 1514 eine hölzerne Tafel auf dem Frühemess-Altar in dieser Kirche (St. Ulrich,) dafur ihm 350 fl. eine grosse Summe für solche Zeiten, bezahlt wurden.“ Das Jahr 1514 nimmt auch Sighart an.[40] Von diesem nun oder von Stetten hat wohl Bode[41] die Angabe übernommen dass „die Kirche St. Ulrich und Afra einem 1514 gefertigten Altar von der Hand des Augsburger Adolf Dowher bewahre.[42] Nagler[43] hat seine Nachricht über dasselbe Kunstwerk wohl auch Stetten entnommen sich aber, da bei v. Stetten kurz vorher das Jahr 1491 genannt wird, in der Jahreszahl geirrt und diese 1491 verzeichnet. Er spricht da von einem Basrelief in Holz für St. Ulrich von Adolf Dawher, für das dieser 350 fl. erhalten habe.

Dass aber die Angabe Stettens falsch ist, beweisen einerseits die bestimmte Angabe des als Zeitgenossen und auch sonst durchaus zuverlässigen Chronisten Sender, dann aber auch die Anmerkungen, welche Placidus Braun zu diesem Werke uns gibt, und in denen er die betreffenden Urkunden, aus denen er

38 Kunst-, Gewerbs- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg verfasst von Paul v. Stetten dem Jüngern. Augsburg 1779. S. [illegible].

39 v. Stetten hat sich ein unleugbares Verdienst um die Kunstgeschichte seiner Vaterstadt erworben, allein allzuoft ist er in seinen Angaben unzuverlässig, was um so eher zu Täuschungen führen kann, als er zu Anfang seines Werkes sagt, dass er sich auf urkundliches, von ihm durchgesehenes Material stütze Um nur ein Beispiel anzuführen, setzt er S. 112 die Erbauung der Fugger'schen Chores in St. Anna in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Dies sollte denn doch wohl kein Druckfehler zu nennen sein!

40 cf. I. Sighart, Gesch. d. bild. Künste i. Kgrch. Baiern 1862, S. 518: «Er (Adolf Dauer) machte im Jahre 1514 zu St. Ulrich eine Tafel auf den Frühmessaltar um 350 fl.»

41 Bode, Gesch. d. dtschen. Plastik S. 185.

42 In dem oben erwähnten Aufsatze über «Hans Daucher» — 1887, Jahrg. VIII — sagt Bode auf S. 8: «Die bekannten Arbeiten dieses Künstlers (Adolf Dauer's) sind ein Schnitzaltar in der Ulrichskirche vom Jahre 1514, den P. v. Stetten erwähnt, über dessen Verbleib aber nichts bekannt zu sein scheint».

43 Nagler, N., Allgem. Künstler-Lexikon Bd. III, S. 299. (München 18[illegible]).

geschöpft hat, direkt anführt.[44] Braun führt aus: „Die[45k] Zechpflege stellte nun in der neuen Kirche[46] das Sakrarium wieder her, liess den Pfarraltar aufrichten, dazu eine Tafel von Holz durch Meister Adolf schneiden[l] und denselben mit einem eisernen Gitter umschliessen,[m] der Abt aber sorgte dafür, dass dieser Altar am Pfingstfeste d. J. zu Ehren der göttlichen Mutter und Heiligen Johannes Baptist und Johannes Evangelist eingeweiht wurde.[n] Placidus Braun erwähnt hier kein Jahr, da er aber vorher von 1497 spricht, so meint er hier offenbar 1498, das ja auch Cl. Sender angibt.

Wir sind bis dahin über die Tätigkeit unseres Meisters ziemlich gut unterrichtet, und auch seine sozialen Verhältnisse sind uns, dank der Aufzeichnungen der Steuerbücher, nicht unbekannt. Im Jahre 1498 nun muss der Meister einen Vermögenszuwachs erfahren haben, da er in diesem Jahre 1 Gulden und 3 Ort[47] versteuert. Wir werden wohl das Richtige treffen, wenn wir diese Mehrung des Vermögens auf jene Summe von 350 fl. zurückführen, die ihm für die Tafel in der St. Ulrichskirche bezahlt wurden.

Im Jahre 1496 finden wir in dem Steuerbuche[48] zum ersten Male die später öfter wiederkehrende Bezeichnung „Adolf Dawher Kistler". Diese sowohl als auch jene anderen wie „Adolf Dawher", „Maister Adolf Kistler", „Maister Adolf" die, wie ein Blick in die Steuerbücher uns zeigt, immer ein und dieselbe Person, nämlich

44 Da Pl. Braun z. Zt. [illegible] Bibliothekar des St. [illegible]stiftes war u. ihm in dieser Eigenschaft manche Urkunden zugänglich waren, die vielleicht heute verlegt oder überhaupt verloren sind, so [illegible] Quelle für seine Ausführungen angibt — das alte Saalbuch — ganz gewiss Glauben [illegible] Angabe direkt mit der Nachricht Cl. Sender's.

45 Pl. Braun, Gesch. d. Kirche etc. a. a. O., S. 22. Die hier folgenden Anmerkungen k) l) m) und n) entsprechen den dort gegebenen Anmerkungen Braun's:

«k Nach einem alten Saalbuch der evangelischen Zechpflege kostete solches 119 fl.»

«l An dieser Tafel arbeitete Adolf fünf Jahre u. erhielt dafür 350 fl.»

[illegible]

«n Bei dieser Handlung hatte die Zeche Auslage 55 fl. S. Saalbuch.»

46 Gemeint ist St. Ulrich und Afra zu Augsburg.

47 [illegible]

48 cf. Anhang I.

unseren Adolf Dauer meinen, berechtigen uns überall da, wo wir in irgend einer Urkunde von einem Meister Adolf hören, dafür unseren Meister einzusetzen. Wie man unter Meister Gregor damals in Augsburg überall Gregor Erhart verstand, so meinte man unter dem Meister Adolf niemand anderes als Adolf Dauer. Die genauen in Augsburg aus jener Zeit vortrefflich erhaltenen Malerbücher nennen uns auch keinen zweiten Meister Adolf, der auch nur annähernd die künstlerische Bedeutung Dauer's besessen hätte.

Es könnte ja allerdings auffallen, dass unser Meister in den Steuerbüchern nie als Bildhauer, wie ihn z. B. jene Urkunde des Bürgerbuches von 1491 ausdrücklich nennt, bezeichnet wird, allein dass man für Kistler ruhig Bildhauer oder Bildschnitzer setzen kann, und in der damaligen Zeit auch wirklich setzte, das beweist jene schon von mir mitgeteilte Nachricht Wittwer's [19] worinnen es ausdrücklich heisst: „a cistifice vel a cisternario vel ymaginario wulgariter pildschneyder vel kystler Adam etc. etc.“

Der Ausdruck „Kistler“ schlechthin bedeutet Schreiner, ein Begriff, der sich durch unser modernes Wort „Kunsthandwerker“, „Kunsttischler“, aber auch nicht ganz, wiedergeben liesse. Die „Kistler“ fertigten ebensogut einen Tisch, eine Zunfttruhe, als sie einen Schnitzaltar schufen. Gerade die Augsburger waren berühmt, und manches Prachtstück unserer Museen legt Zeugnis ab von ihrem eminenten künstlerischen Können. Gehörte doch der Bildhauer und Maler ebenso gut zum Handwerk, wie der Schreiner und Anstreicher. Erst einer späteren Zeit sollte es vorbehalten sein, die soziale Stellung der Künstler anders zu gestalten, freilich, nicht zum Vorteile der Kunst.

Bis zu dem Jahre 1504 versteuert Dauer die Summe von einem Gulden und drei Ort, damals aber muss sich sein Vermögen erheblich vermehrt haben, denn er zahlt in diesem Jahre vier Gulden und drei Ort. Wir dürfen also annehmen, dass er in dieser Zeit eine grössere Bezahlung für Arbeiten der vorausgegangenen Jahre erhielt.

Sonderbarer Weise wohnt er in diesem Jahre 1504 abermals im „Kaissheimer Hof“. Ich kann mir diese Tatsache nicht anders

[19] Vgl. Anmerkg. 3.

erhalten als dass er wiederum für den Abt von Kaisheim einen bedeutenden Auftrag auszuführen hatte und deshalb zeitweilig in dessen Besitztum sich niederliess. Seine eigene Wohnung, die er im nächsten Jahre wieder bewohnt, lässt er leer stehen. Wir dürfen dies wohl in Zusammenhang bringen mit jenen Nachrichten von der Entstehung des Altares zu Kaisheim, die in das Jahr 1502 fallen soll. Der Abt Georg Kastner liess denselben für die Kirche der berühmten Reichsabtei Kaisheim (Kaisersheim), der ersten Pflanzstätte des Klosters Citeaux, in dem Augsburger Bistume, durch die drei damals berühmtesten Meister Augsburgs anfertigen.

Die betreffende chronikalische Überlieferung ist von Verschiedenen benutzt und auch mitgeteilt worden, sonderbarer Weise aber auch von einem jeden anders. Da kommt zunächst Hegner, der in seinem Holbein folgendes sagt: „Die Kaisersheimer (also Kaisheimer) Chronik sagt: „Dieweil aber dieser Abt Georg ein sonder lust hatt zu pauen, und nehmlich zu der Gottes Zir, hat er in obgemeltem (1502) Jar ein costlich Chortafel lasen machen, daran die besten drei Maister zu Augsburg haben gemacht, als zu der Zeit weit und prait mochten seyn, der Schreinermeister Wolf Kastner im Kaisheimer Hof, Pildhauer-Meister Gregori. Der Maler Hanns Holpain. Diese Taffel gestand vil Gelds.“ [50] Ihm ist Herberger gefolgt.[51] Dann heisst es bei Steichele: „Dieweil aber dieser Abt Görg ain sonder lust hatte zu pauen vnd nemlich zu dem gottshaus zier, hat es im jahr MCCCCCII. ain costlich chortaffel lasen (machen), daran die besten III maister zu Augspurg haben gemacht, als sy zu der zeit weit und prait mochten sein, der schreiner maister Adolph Kastner im Kaisheimer Hof, pildhauer maister Gregori, der Maler Hans Holpain. Diese taffel gestand vil geldts.“ [52] Ihm hat Woltmann seine Angabe entnommen.[53]

Dann lesen wir in der von Schaidler [54] auf Grund des Ori-

[50] U. Hegner, Holbein.
[51] Zeitschrift d. histor. V. f. Schwaben u. Neuburg. XIV. Jahrg. 1887, S. [illegible]
[52] Steichele, Archiv des Bistums Augsburg Bd. II. S. [illegible]
[53] Woltmann, Holbein u. s. Z., Bd. I. S. 54.
[54] Chronik des ehemaligen Reichsstiftes Kaisersheim (Kaisheim) [illegible] Beschreibung der Kirche. Martin Scheidler, Nördlingen [illegible], S. [illegible]

[illegible] herausgegebenen Chronik von Kaisheim, die auch in mehreren Abschriften in lateinischer und deutscher Sprache existiert, folgendermassen ist: „1502 Abt Georg lasst von den besten drei Meistern zu Augsburg einen kostlichen Choraltar machen, namlich von Adolf Kastner Schreiner, im Kaisersheimischen Hof wohnhaft, Bildhauer Gregorius N. und Maler Johann Holbain — auch Albrecht Dürer hat daran gemalt, sein Zeichen A. D.D. 1502 war auf der Rückseite zu lesen. — Dieser ausgezeichnete Altar wurde, weil er durch Alter und Wurmstich schadhaft geworden, von Abt Benedikt der Herzogin von Neuburg auf ihr Andringen geschenkt, welche selbe wieder ihrem Gemahl zum Geburtstag übergab, der eine besondere Verehrung gegen diese Bilder hatte. Es geschah 1671 und 1672."

Endlich bringt als vierter Bode in seinem mehrfach erwähnten Aufsatze über „Hans Daucher" die folgende Bemerkung: [54a] „Im Jahre 1502 wurde in Kaisheim der Hochaltar aufgestellt, den „Adolf Kistler", der Bildhauer Gregor Erhart und Hans Holbein gemeinsam gefertigt hatten." Auf welche Quelle Bode's Angabe zurückgeht, ist mir unbekannt.

Die von einander abweichenden Lesarten „Wolf Kastner" bei Hegner und „Adolf Kastner" bei Steichele dürfen wir, da beider Nachrichten sonst in der Hauptsache übereinstimmen, wohl darauf zurückführen, dass Hegner entweder das Original falsch wiedergegeben hat oder aber, dass seine Quelle eine der Abschriften ist, welche von der Kaisheimer Chronik existieren und dass dann die falsche Lesart „Wolf" statt „Adolf" dieser Quelle zur Last fällt. Jedenfalls stimmen der sehr gewissenhafte Steichele und Schaidler, dem doch das Original der Chronik vorlag, in dem Namen „Adolf" überein.

Für uns wäre es sogar ganz gleichgültig, wenn selbst die Chronik „Wolf Kastner" hätte, denn dass ein solcher zu den drei besten Meistern Augsburgs zählender Kunstler dorten in jener Zeit gelebt habe, dafür gibt es auch keinen einzigen Anhaltspunkt. Die Chronik sagt ausdrücklich, dass dieser „Wolf" oder „Adolf Kastner" im Kaisheimer Hof gewohnt habe. Dies zu kontrollieren haben wir ja die untruglichen Steuerbucher. Sie ent-

54a) Bode, Jahrb. [illegible]

bieten nicht die geringste Handhabe, dass ein weit und breit berühmter Meister dieses Namens dort jemals gewohnt habe, wohl aber sagen sie uns, dass im Jahre 1504, wie schon einmal von 1501 bis 1505, „Adolf Dawher“ in diesem Hofe ansässig war.

Offenbar also ist dieser Hochaltar 1502 bestellt worden und war 1504 noch in Arbeit. [illegible] ist uns die Jahreszahl für uns hier nicht weiter von Bedeutung.

Ausser den Steuerbüchern sind es aber nun noch Robert Vischers[34] verdienstvolle Forschungen zur Augsburger Kunstgeschichte, durch die wir über die Künstler Augsburgs in jener Zeit aufs Vortrefflichste unterrichtet sind. Ein „Wolf“ oder „Adolf Kastner“ kommt unter ihnen nirgends vor, und das wäre doch sicher der Fall, wenn er so berühmt gewesen wäre, wie das die Kaisheimer Chronik von ihrem „Wolf Kastner“ behauptet, den sie in einem Atem nennt mit einem Hans Holbein und einem Gregor Erhart!

Kastner heisst hier nichts anderes als Kastenmacher, dasselbe was „Kistler“ besagt. Nun ist aber Adolf Kistler derjenige, der damals weit und breit berühmt war und zu den besten Künstlern Augsburgs gezählt wurde, und gerade er übernimmt, wie wir später sehen werden, mit Gregor Erhart zusammen eine grössere künstlerische Arbeit. Mithin dürfen wir, m. E., hier unbedingt A d o l f D a u e r für jenen Wolf oder „Adolf Kastner“ setzen. Die zweimalige Angabe der Handwerksangehörigkeit „Schreinermeister und Kastner“ wird wohl auf eine Leichtfertigkeit des Chronisten zurückzuführen sein. Von diesem Altarwerke für Kaisheim sind heute nur noch die Gemälde erhalten, welche sich in der alten Pinakothek zu München befinden. Aus seiner Grösse und Bedeutung dürfen wir auf die künstlerische Bedeutung und den Ruf unseres Meisters schliessen! Hinsichtlich seines Anteiles an der Arbeit aber, könnten wir, da die plastischen Teile des Altares ja verloren gegangen sind, nur leere Vermutungen aufstellen. Uebrigens schuf, wie wir von Daun wissen, Adam Krafft damals für dasselbe Kloster Kaisheim ein Sakramentshaus.[35]

[34] Robert Vischer, St[illegible].
[35] Berth. Daun, Adam Krafft.

Für die Jahre 1502 und 1503 sind uns Aufträge bekannt, die Vischer in seinem oft genannten Werke nachgewiesen hat. Ich gebe die von ihm abgedruckten Urkunden der Vollständigkeit willen hier nochmals wieder. Sie beziehen sich auf Ausgaben und Aufträge der Zechpfleger von St. Moritz zu Augsburg.[56]

Zunächst die Notiz

„1502 s. felitzentag (1/VIII) — 1503 s. petter u. paul (29/VI).

Dem mayster adolf kistler auf sein arwait zum altar, tut 2 fl.“

Das bezieht sich sicher auf eine ganz gewöhnliche, handwerksmässige Schreinerarbeit.

Sodann: „sackrament haus verdingt, auch den friemes altar gegen denn adolf vnd ierg pildschnitzer.“

Vischer meint im Anschlusse an diese Notiz, dieser Jerg sei wahrscheinlich der Jerg Selden, der berühmte Augsburger Goldschmied,[57] von dem es vorher heisse „von wegen jerg seld hat gemacht die fisierung zum sakrament Haus vnd auch friemes altar u. zu s. moritzen, tut 3 kr.“ (?)

Ich möchte dies doch sehr in Frage setzen und wäre vielmehr gneigt in diesem „ierg pildschnitzer“ den Gregor Erhart zu sehen, zumal er nachher bei Anführung einzelner Posten der Zahlungen des öfteren aufgeführt wird unter „Meister Gregory“, das ist aber eben Meister Gregor Erhart. Es wäre doch wohl denkbar, dass es sich hier um einen Schreibfehler handelte.

Die Tatsache, dass man diese beiden Werke dem Adolf Dauer mit in Verding gibt, lässt uns wiederum auf die hohe Stufe künstlerischen Könnens und das Ansehen des Meister schliessen. Denn alles, was Augsburg damals an berühmten Meistern aufzuweisen hatte, wurde zu diesem Werke hinzugezogen. Ausser den oben schon genannten Künstlern wurden noch Ulrich Apt der Maler,

[56] Bode sagt in seinem [illegible] erwähnten Aufsatze S. [illegible] Vischer (Studien [illegible]) S. [illegible] ff. bringt zwischen den Jahren [illegible] und 1508 Zahlungen an Adolf Kistler auf einen Altar in der Sigmundskirche.» Ich [illegible] Vischer nicht [illegible] Bode [illegible] (Sigmund statt S. Moritz) haben.

[57] cf. über die vielfachen Arbeiten Jerg Seld's den Catalogus W. Wittwer's a. a. O., wo an vielen Stellen von ihm gefertigte Arbeiten erwähnt werden.

und den Schmied Moll, der das Gitter fertigte, mit Aufträgen bedacht.[58]

Aus den einzelnen Posten der Bezahlung scheint mir mit ziemlicher Sicherheit hervorzugehen, dass Burkard Engelberg und Gregor Erhart das Sakramentshaus, Adolf Dauer aber und Ulrich Apt den Frühmessaltar gefertigt haben. Da Adolf mehrere Male in den Ausgaben „pildschnitzer“ genannt wird, so dürfen wir annehmen, dass er die Architektur des Altares und vielleicht die Figuren des Mittelschreines ausführte, während Apt die Flügel malte.

Leider ist weder von diesem Altarwerke, noch auch von dem Sakramentshaus, das Geringste erhalten.[59]

Unter den von Robert Vischer veröffentlichten Augsburger Urkunden findet sich weiter eine aus dem, im historischen Verein zu Augsburg aufbewahrten, Malerbuche, die zum Jahre 1504 folgendes besagt:

„1504 Suntag ocolly 10/3 — Maister adolf kistler, ist verdacht worden, wie das er gesellen hat, die im nit zu stand wider das hantwerk der maller arwait. Des hat er sich enttrett vor dem hantwerck vnn hat gesagt, er wöllt söllichs wieder ain hantwerck [illegible] dann vnn wer jm wol zugestanden vnn hab sich söllicher arwait nit wollen annemmen wider ain hantwerck, vnn gesagt, er well vns donn, was vns lieb sey.“[60] Hieraus ergeben sich zwei Tatsachen.

[58] Ich habe die bei Vischer gemachten einzelnen Zahlungen zusammengestellt und da ergibt sich, dass Adolf Dauer cr. [illegible] fl., Burkhard Engelberg cr. [illegible] fl., Gregor Erhart cr. [illegible] fl., Ulrich Apt cr. 317 fl., und der Schmied Moll cr. 70 fl. für ihre Arbeiten erhielten.

[59] In Donauwörth befindet sich in der Pfarrkirche ein im Jahre 1503 errichtetes Sakramentshäuschen, das dort dem Adam Krafft zugeschrieben wird, was aber B. Daun in seiner Krafftbiographie als unzutreffend abgewiesen hat. Herberger hat es dem Gregor Erhart zugeteilt — cf. Ztschrft. d. histor. Ver. f. Schwaben und Neuburg, Jahrg. XIII, 1886, S. 101 ff. — Auf mich machte es bei einer nur vorübergehenden Besichtigung den Eindruck, als ob es dem Adolf Dauer angehören könnte. Aus den inzwischen für mich aufgenommenen Photographien lässt sich leider, infolge der mangelhaften Ausführung derselben, diese Vermutung nicht beweisen. Ich lasse also diese Frage für eine spätere Behandlung offen. Immerhin kann man mit Bestimmtheit annehmen, dass es eine schwäbische Arbeit ist und dass sie, ohne Zweifel, in die Ulmer Schule gehört. Eine Beschreibung des Werkes findet sich bei Steichele, Das Bistum Augsburg u. s. f., Bd. III. S. 772.

[60] R. Vischer, a. a. O., S. 504.

In jener Zeit war Meister Adolf Daucher an dem Frühmessaltar zu St. Moritz, wie wir oben sahen, beschäftigt. Er hat also wahrscheinlich die Figuren des von ihm gearbeiteten Mittelschreines bemalen und vergolden lassen, ebenso wohl auch einzelne der hervorragenderen anderen Teile des Altares, wie die Gesimse, Umrahmungen und dergleichen mehr. Demnach hätte er damals noch ganz in der mittelalterlichen Weise die Figuren polychromiert gegeben.

Sodann erfahren wir aber auch, dass der Meister zu jener Zeit eine grosse Werkstatt, dass er Lehrlinge und Gesellen gehabt, kurz, gewinnen die Bestätigung dafür, dass er ein vielbegehrter und vielbeschäftigter Künstler gewesen ist. Allerdings müssen wir annehmen, dass in seiner Werkstatt auch sicherlich andere als nur rein künstlerische Arbeiten, dem damaligen Gebrauche entsprechend, gefertigt worden sind.

Zum Jahre 1504 bringt Vischer[61] ferner noch die bemerkenswerte urkundliche Nachricht: „Dem adolf kistler vmb ain muster zum sakrament getter 2 fl., daran hat mir moll schlosser 1 fl. wider geben."

Wir lernen hier eine neue Seite künstlerischer Begabung unseres Meisters kennen, er fertigt Pläne zu einem Gitter zu dem oben erwähnten Sakramentshause in der St. Moritzkirche. Da der Schmied Moll für dieses Gitter dann cr. 70—100 fl. Bezahlung empfängt, so ist es kein unbedeutendes Werk gewesen. Eigentlich war dies ja keine Aufgabe für einen Bildschnitzer, dass man sie aber gerade Meister Adolf unter so vielen bedeutenden Meistern auftrug, zeugt für dessen Kunst.

Auf die Jahre 1505—1509 beziehen sich dann einige kleine Nachrichten Vischer's über Bezahlungen an Meister Adolf für seine Arbeiten an dem Frühmessaltar, die ich eigentlich schon oben vorwegnahm, indem ich die Gesamtsumme angab, die Adolf erhielt, nämlich cr. 137 fl. Der Vollständigkeit halber gebe ich diese Urkunden in den Anmerkungen wieder.[62]

61 R. Vischer, a. a. O. S. 525.

62 R. Vischer, a. a. O., S. [illegible] 1505 [illegible] samstag nach [illegible] maister adolff, pildschnitzer, auf gut Rechnung [illegible] fl. [illegible] 29. [illegible] 20 fl. [illegible] adolff. 6. September [illegible] Maister adolff 15 fl.«

Das Sakramentshaus und der Frühmessaltar wurden also begonnen im Jahre 15[illegible] und im Jahre 1507 oder 1508 ungefähr waren beide Werke vollendet.

Mit den folgenden Jahren treten wir nun jenem Ereignisse näher, das von eminenter Bedeutung für Augsburg selbst, dann aber auch für die gesamte deutsche Kunstgeschichte werden sollte, ich meine die Erbauung der Grabkapelle der Fugger im Chore von St. Anna zu Augsburg.

Zuvor jedoch wollen wir noch einen kurzen Einblick in die Vermögensverhältnisse des Meisters tun, so wie sich dieselben während der Jahre 1505—1509 gestaltet haben.

Im Jahre 1505 versteuert Meister Adolf 3 fl. und 33 kr. Diese Summe, zu der im folgenden Jahre noch 3 h. kommen, zahlt er bis 1509. In diesem Jahre versteuert er wieder weniger, nämlich nur 2 fl. 22 kr. und 2 h. Wir dürfen aber nun nicht daraus entnehmen, dass sein Wohlstand zurückgegangen sei, sahen wir doch, welche Aufträge ihm zu Teil wurden, im Gegenteil finden wir im Jahre 1509 unter der Rubrik „Ausserhalb Sandt Gallentor“ den Vermerk: „Item vacua domus Maister Adolfs.“ Er wohnt jedoch, wie aus dem Steuerbuche ersichtlich wird, noch in seinem alten, „Salta zum Windpronnen“ gelegenen Hause, besitzt also jetzt ein zweites Haus. Ob er nun dieses gekauft hatte, oder ob er es in diesem Jahre erbauen liess, müssen wir dahingestellt sein lassen; der Ausdruck „vacua domus“, der in den Augsburger Steuerbüchern in jener Zeit sehr oft vorkommt, kann beides bedeuten. Für uns sagt die kurze Bemerkung soviel, dass der Meister sich von Jahr zu Jahr pekuniär besser gestellt sieht. Wahrscheinlich hat er in jenen Zeiten noch grössere Aufträge und Arbeiten erhalten, deren keine urkundliche Erwähnung geschieht.

Alle Werke Meister Adolf's, von denen wir im Vorstehenden berichten konnten, sind nicht mehr aufzufinden. Von einigen wenigen nur, wie der Tafel auf dem Altar des hl. Simpert und jener auf dem Frühmessaltar zu St. Ulrich, finden wir in den gleichzeitigen Chroniken eine kurze Notiz. Von allen übrigen erwähnen sie nichts. In Augsburg selbst ist nicht das geringste von derartigen Arbeiten erhalten, es bliebe nur die Möglichkeit, dass sie, soweit sie nicht in jenen hasserfüllten Tagen der Reformationsjahre dem Fanatismus überhitzter Gemüter zum Opfer fielen,

vielleicht in's Ausland verkauft wurden, oder dass sie, was auch nicht ausgeschlossen ist, an irgend einem versteckten Orte ein ungekanntes Dasein fristen.

Von der Art und Weise, wie Dauer seine frühen Werke geschaffen, von deren Stil, können wir also keine unmittelbare Anschauung gewinnen. Immerhin dürfen wir folgendes annehmen. Zunächst wandte er, wie wir sahen, noch die Polychromie an, was bei seinen späteren Schöpfungen, den Fuggerbüsten zu Berlin und dem Hochaltar zu Annaberg nur noch in beschränktem Masse vorkommt. Hinsichtlich des Stil's können wir wohl als sicher annehmen, dass er sich an die, naturalistische Tendenzen verfolgende, nach Individualisierung drängende Kunstweise seines Lehrers anschloss, mit der er aber ein ihm Eigenes verschmolz, das, wie wir an seinen uns erhaltenen Werken zu Berlin und Annaberg sehen werden, immer stärker nach der Seite des typisch Charakteristischen hinstrebte. Das Beiwerk und die Architektur auf seinen Altären müssen wir für diese Zeit noch bestimmt als gotisch uns denken. Seine Technik, die er später vom Holze auf den Stein übertrug, ist, nach jenen, wenige Jahre später entstandenen Arbeiten zu urteilen, wohl damals schon eine vorzügliche gewesen.

Flüchtige, aber eindruckslos gebliebene Spuren der Renaissance sahen wir in Augsburg schon vor 1500 auftauchen, mit Bestimmtheit tritt sie bekanntlich im Jahre 1502 auf, mit Burgkmair's Gemälden hält sie in Augsburg ihren siegreichen Einzug. Es drängt sich uns da gleich die Frage auf, hat Adolf Dauer, erst an seinem Annaberger Altar, der ganz gewiss in den Formen der neuen Kunst bestellt war, angefangen, diese anzuwenden, oder hat er sich der Renaissance bald nach ihrem ersten Auftreten voll und ganz zugewandt? Ich möchte mich für die letztere Ansicht entscheiden und zwar auf Grund seiner Arbeiten in der Fuggerkapelle: des Chorgestühles und des Altares, die im neuen Stile gearbeitet waren. Dieser konnte ihm ausser durch Burgkmair, auch durch Holzschnitte und Kupferstiche übermittelt werden, da wir für einen Aufenthalt des Meisters in Italien keinerlei Anhaltspunkte haben.

Betrachten wir nun seine uns erhaltenen Werke der Reihenfolge ihrer Entstehung gemäss etwas näher.

KAPITEL II.

Die Fuggerkapelle zu St. Anna in Augsburg.

Die Untersuchungen über die Erbauung der Fuggerkapelle zu St. Anna zu Augsburg sind in rechten Fluss erst gekommen, seit Weinbrenner sie als das erste Renaissance-Architekturdenkmal auf deutschem Boden hingestellt hat.[63]

Gröschel,[64] der als solches den Hof des Fuggerhauses zu Augsburg annahm, die St. Annakapelle aber als vereinzeltes, auf deutschen Boden verpflanztes, italienisches Werk hinstellt, glaubte in dem Meister des Fuggerhofes Hans Burgkmair zu erkennen. Weinbrenner hatte den etwas nebelhaften Meister Hieronymus Tedescho, den Erbauer des Fondaco dei Tedeschi in Venedig, zum Schöpfer sowohl der Fuggerkapelle, als auch des Fuggerhofes gemacht, da besonders der letztere viel Uebereinstimmendes mit dem Fondaco aufweise.

Das hat nun Gröschel in einem weiteren Aufsatze als unzutreffend abgewiesen, sonderbarer Weise aber daran festgehalten, dass die Fuggerkapelle ein italienisches Werk sei.[65]

Es ist nicht Aufgabe dieser Arbeit, sich mit der Frage nach dem Erbauer dieser Fuggerkapelle zu beschäftigen, nur das eine möchte ich mir hier zu bemerken erlauben, dass nämlich die Fuggerkapelle m. E. ebenfalls ein deutsches Werk sei, und zwar

63 [illegible] Entwürfe [illegible] von [illegible] Hoch- [illegible] 1884, Heft [illegible] Text von Prof. Weinbrenner.
64 Jul. Gröschel, Rep. X, 1888, S. 240 ff.
65 Gröschel [illegible] zweiten [illegible] dieses [illegible] Repert. XIII. S. [illegible] ff.

glaube ich, dass Burgkmair auch für sie den Entwurf gezeichnet hat. Manche Einzelheiten stimmen mit dem Fuggerhof auffällig überein. Wenn nun Burgkmair der Entwurf des Fuggerhofes zugeschrieben werden kann, weshalb nicht auch derjenige der Kapelle? Hätte ein Italiener diesen Bau ausgeführt, so würde er doch schwerlich als Abschluss der Kapelle ein gotisches Kreuzgewölbe mit gotisch profilierten Rippen, sondern wahrscheinlich eine auf den vier Bogen sich aufbauende Kuppel als Abschluss angebracht haben! Dass ein Italiener dieser Zeit halb gotisch, halb renaissancistisch baut, ist doch nicht leicht anzunehmen. Die Fuggerkapelle macht in ihrer ganzen Bauweise auf mich mehr den Eindruck eines architektonischen Dekorationsstückes, als den einer reinen selbstständigen Architektur. Auch Buff[66] ist der Ansicht, dass der Bau nicht von einem Italiener herrühren könne, da ein solcher sich nicht so gut auf die Gotik, in der die St. Annakirche gebaut war und der er sich zu akkomodieren hatte, verstanden hätte. Er verweist auf den alten von Robert Vischer schon in Betracht gezogenen Aufriss der Kapelle, der sich in der Augsburger Stadtbibliothek befindet und das Monogramm S. L. trägt.[67] Dieser Plan zeigt die Kapelle etwas anders gedacht, als sie dann ausgeführt wurde, aber gerade dies wie der Umstand, dass das Papier, auf dem er gezeichnet ist, in Augsburg sich gerade in jener Zeit öfter vorfindet,[68] würde beweisen, dass es sich um den Originalentwurf und nicht etwa um eine spätere Nachzeichnung handelt. Vischer und Buff möchten als den Autor dieses Risses und der Kapelle selbst Sebastian Loscher annehmen, worin ich ihnen beistimme. Ich denke mir aber, dass die Sachlage folgende ist:

Hans Burgkmair's Gemälde, Zeichnungen und Stiche zeigen deutlich, dass er in jenen Jahren, da die Erbauung der Fuggerkapelle geplant war, schon derartige Architekturformen hinlänglich kannte, ja der Umstand, dass er, wie Alfred Schmid[69] als

[66] Ad. Buff, a. a. O.

[67] Rob. Vischer, Studien, S. [illegible]

[68] Buff, a. a. O., S. 40 ff.

[69] Alfred Schmid, a. a. O., S. [illegible] ff. Die in dieser Abhandlung in Aussicht gestellte Fortsetzung dieser Forschungen hat der Verfasser leider noch immer nicht erscheinen lassen.

erwiesen angenommen hat, zwischen 1504 und 1506 zum ersten Male in Italien war und sodann noch mehrere Male in Venedig gewesen zu sein scheint, lassen uns den Künstler als befähigt erscheinen, die Zeichnung zu der Fuggerkapelle sowohl wie zu dem Fuggerhofe gemacht zu haben. Burgkmair also war es wohl, der den Entwurf zu der ganzen Ausschmückung der Kapelle in einer venetianischen Mustern entlehnten Dekorationsweise schuf, und Sebastian Loscher dann wird, da die Einbauung der Kapelle doch einen geschickten Architekten erforderte, die ganze Arbeit nach Burgkmair's Plan ausgeführt haben.

Dafür dass letzterer schon ein Mal zu einem architektonischen Werke, nämlich zu einem Brunnen, eine Visierung machte, hat Adolf Buff den Nachweis erbracht.[70] Burgkmair gebührt also wohl das Verdienst, nicht nur auf seinem Gemälde von 1502, sondern auch in der Zeichnung zu dieser Kapelle zuerst in Deutschland die Renaissance in grösseren Werken der Malerei und Architektur eingeführt zu haben. Wir werden gleich sehen, wie er auch für die Plastik massgebend wurde.

Die Fuggerkapelle, wie sie sich uns heute vorstellt, enthält ausser der Orgel mit den Gemälden und den vier Marmorreliefs wenig mehr von all der einstigen Pracht. Eine Rekonstruktion, so verlockend sie auch wäre, ist nicht mehr möglich, und so grosse Mühe ich mir auch gegeben habe, etwas Urkundliches oder sonst eine Nachricht über die ehemalige Ausstattung des Raumes zu entdecken, ist es mir doch nicht gelungen.[71] Immer-

[70] Buff, a. a. O. S. 27.

[71] Ich hatte gehofft, dass ich durch Nachforschungen in dem fürstl. und gräfl. Fugger'schen Familien-Archive zu Augsburg den Meister der Kapelle und auch den oder die Meister der vier Marmor-Reliefs und des Chorgestühles finden würde. Leider wurde mir durch ein Missverständnis der Fugger'schen Kanzlei die Erlaubnis, in dem Archive nachforschen zu dürfen, nicht erteilt.

Infolge meines Schreibens an Se. Durchlaucht, den Herrn Fürsten Fugger in Augsburg bezüglich dieser Angelegenheit war Se. Durchlaucht so gütig, mir die eventl. in Frage kommenden Akten-Faszikel durch Vermittelung der Universitäts-Bibliothek Heidelberg zur Durchsicht zu überlassen. Leider fand ich ausser dem im Texte Mitzuteilenden nichts, über das, was ich zu finden gehofft hatte. Der stellvertretende fürstl. Fugger'sche Archivar, Herr Direktor Schmüller, teilte mir bei Zusendung der Akten freundlichst noch mit, dass Verzeichnisse über die Ausgaben des Hauses Fugger in den Jahren 1509

hin fand ich in den Akten des Fürstlich Fugger'schen Hausarchives, soweit mir dieselben zur Verfügung standen, einige Anhaltspunkte, die uns in Verbindung mit dem jetzt noch in der Kapelle Erhaltenen und den Veröffentlichungen Bergau's und Lübke's über das Gitter, das einst die Kapelle umschliessen sollte, eine ungefähre Vorstellung davon geben können, wie dieses Werk einst aussah.

Bode[72] vergleicht die Annakapelle bezüglich ihres Reichthums künstlerischer Gestaltung dem Grabdenkmal Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck,[73] jenem stolzesten Grabmal, das je in deutschen Landen erdacht ward. Hinsichtlich der Art der Anlage waren allerdings beide Denkmäler verschieden. Das Maximiliansgrab ist als solches innerhalb einer Kirche gedacht, hier dagegen war die ganze Kapelle mit all ihrer plastischen, malerischen und architektonischen Ausstattung als Ausdruck eines Grabmonumentes gedacht. Der Gedanke einer Begräbniskapelle ist an sich kein neuer, neu ist nur die Art und Weise, wie er ausgeführt wurde, indem man diese Kapelle zu einer wahren Grabeskirche umgestaltete.

Wie sah nun dieses Grabmonument ehemals aus?

Die architektonische Ausstattung und Gestaltung desselben kann ich mir, da dieselben hinlänglich bekannt sind, hier füglich ersparen.

Im Hintergrunde der Kapelle wurden die vier grossen, von Pilastern umrahmten Nischen oder richtiger Blendarkaden durch die noch heute dort vorhandenen vier grossen Marmorreliefs ausgefüllt, von denen die beiden mittleren die Auferstehung Christi und den Kampf Simsons in mittelalterlicher Parallel-Gegenüber-

---

u. ff. nicht vorhanden wären. Die im Archiv aufbewahrten Rechnungen, Urkunden über Ausgaben u. s. w. aus dieser Zeit betrafen den Fugger'schen Handel. Die dort hinterliegenden Rechnungen der gemeinsamen Stiftungen aber begännen mit dem Jahre 1[illegible].

Ich hoffe, dass es mir eines Tages doch noch gelingen wird, diese Frage endgültig zu lösen.

72 W. Bode, Gesch. d. dtsch. Plastik. S. 186.

73 Das Maximiliansgrab war ursprünglich wohl auch so gedacht, dass es sich einer eigens zu diesem Zwecke gebauten Kirche eingliedern sollte, doch ist aus diesem Plane, wie wir wissen, nichts geworden. cf. hierüber David Schönherr, Ges. Schriften, Bd. I. Kunstgeschichtliches, S. 149 ff. Innsbruck [illegible].

stellung enthalten, die beiden rechts und links hiervon das Wappen der Fugger, die Lilien und den Büffelhelm, in Verbindung mit allegorisch-antikisierendem Beiwerk darstellen. Ueber diesen Reliefs erhob sich hinter der kleinen Marmorballustrade die von Ihan von Dobraw im Jahre 1512 erbaute, mit geschnitzten Frührenaissance-Ornamenten geschmückte Orgel, die links und rechts von grossen Flügeln mit vortrefflichen Gemälden, deren Urheberschaft noch nicht sicher feststeht, umgeben war. Unten in der Kapelle stand rechts und links, ihre ganze Länge einnehmend,[74] das herrliche, geschnitzte Chorgestühl mit 16 Halbfiguren und grotesken, geschnitzten Ornamenten, die glatten Flächen wahrscheinlich mit schönen Intarsien versehen. In der Mitte erhob sich ein Marmoraltar, wahrscheinlich ein mit Säulen und Pilastern sich hochaufbauendes Werk, denn das von mir im Anhange veröffentlichte Inventar[75] von 1821 enthält unter anderem die Mitteilung, dass noch eine grosse Marmorplatte, dazu 2 kleinere, die aber zerbrochen seien, ferner 14 von ähnlichem Marmor zum Altare vorhanden waren. Es existierten weiter damals noch 20 kleine steinerne Säulen und 39 dazu gehörige Schäfte und Kapitäle. Dieser Altar wird sich also wahrscheinlich in mehreren Etagen über einander aufgebaut haben. Da wir in demselben Inventar auch von 6 steinernen Engelsköpfen hören, so müssen wir uns diese ebenfalls als zum Altare gehörig denken, vielleicht gehörten sie zu einem Medaillon, wie sich ein solches am Hochaltar zu Annaberg, wie wir nachher sehen werden, befindet. Ob der Aufbau mit Reliefs geschmückt, ob er vielleicht, worauf die grosse Anzahl der Säulen schliessen liese, mit Statuen in Nischen verziert war, oder ob er mit einer bekrönenden Freigruppe endigte, das lässt sich leider bis jetzt noch nicht nachweisen. Ich bin geneigt, den heute in St. Ulrich stehenden Altar, den man bisher dem Hans Dauer zuschrieb und der aus drei Reliefs mit einer darüber sich befindenden Freigruppe besteht, als zu dem Altar in der Fuggerkapelle gehörig zu betrachten. Dieser müsste aber spätestens vor 1518 vollendet gewesen sein, da in diesem Jahre die

[74] D[illegible] beweist [illegible] der nicht mit farbigen Platten eingelegt ist, sondern aus gewöhnlichen Sandsteinplatten besteht.

[75] H[illegible] vergl. Nr. II des Anhanges.

Kapelle geweiht wurde. Den Altar in der Ulrichskirche würde ich dann einem der Söhne des Meisters Adolf zuweisen und zwar dem Aeltesten: Hans Adolf Dauer, da die Figuren sehr verwandt sind den jetzt in Berlin und Wien sich befindenden Holzbüsten, die einst zum Chorgestühl in der Fuggerkapelle gehörten und die zum Teil von Hans Adolf gefertigt worden sind. Die grosse, breite, sehr die Muskeln betonende Gestaltung der ausserordentlich kräftig entwickelten Gestalten ist sehr ähnlich, auch die Technik, die sich in der Behandlung der Hände, der Haare und des Gesichtes verrät, ist abgesehen von dem verschiedenen Material, in dem beide Werke hergestellt sind, Marmor- bezw. Solenhofener Stein und Holz, ganz die gleiche. Hierüber werde ich erst im zweiten Teile dieser Arbeit zu handeln haben.

Die Fenster der Kapelle zeigten auf Glas gemalt die Fugger'schen Lilien. Das gotische Kreuzgewölbe trug als Schlussstein eine Madonna, die ich ebenfalls auf Adolf Dauer zurückzuführen geneigt bin, über die ich aber, da die grosse Höhe, in der sie angebracht ist, eine genauere Besichtigung nicht zulässt, auch mir Photographien nicht zu Gebote stehen, kein endgültiges Urteil vorläufig hier fällen kann.

Die Kapelle sollte endlich durch ein Gitter abgeschlossen werden, das zuerst keinem Geringeren in Auftrag gegeben wurde, als Peter Vischer.[76]

Die Kapelle muss also einen herrlichen Anblick gewährt haben. Die besten Künstler Augsburgs und Nürnbergs hatten dort ihr Können zu erproben, und es ist jammerschade, dass diese ganze Herrlichkeit so ziemlich verschwunden ist. Aber von anfang an hat ein sonderbarer Unstern über dieser Schöpfung gewaltet. Das bei Vischer bestellte Gitter kam nie an den Ort seiner Bestimmung und die Fugger liessen, da sie mit den Erben Peter Vischer's in Streit geraten waren, später durch den Augsburger Schlosser Thoman Beyger ein anderes anfertigen, wofür dieser, wie die von mir in den Fugger'schen Akten aufgefundene und im Anhange unter III mitgeteilte Urkunde ergibt, 1107 fl.

[76] Ueber dieses Gitter haben gehandelt: Bergau in Dohme's Kunst u. Künstler, 2. Bd., Abteil. 1; sodann derselbe Repert. f. Kunstwissenschaft. II, S. 51, endlich Lübke (Abbildung) und zuletzt Robert Vischer i. s. Stud., S. 594.

Bezahlung empfing. Schon zu Lebzeiten Jakob Fuggers sodann waren die Mönche zu St. Anna zu der neuen Lehre übergetreten, und Jakob Fugger, der streng katholische Mann, musste sich schmerzlich getroffen fühlen, dass er nun die von ihm so herrlich erbaute Ruhestätte für sein Geschlecht in den Händen der „Ketzer“ sehen musste. Er wollte auch gar nicht in der Kapelle begraben sein, was freilich dennoch geschah. Diese für viele Generationen bestimmte Grabeskirche wurde aber seit 1538 überhaupt nicht mehr als solche benutzt. Sie würde uns sonst heute wahrscheinlich so entgegentreten, wie die Grabkapelle im Dom zu Freiberg, wie der Chor der Stiftskirche zu Stuttgart, eine Ahnengalerie des Fugger'schen Geschlechtes.

Für diese Arbeit nun ist es nur von Interesse zu ergründen, was Meister Adolf Dauer an künstlerischer Arbeit in St. Anna geschaffen hat. Was uns als heute noch erhalten entgegentritt, sind die vier Marmorreliefs und die Halbfiguren des sonst zerstörten Chorgestühls.

Betrachten wir zunächst die vier Reliefs und sehen wir, ob es möglich ist, ihre Entstehung auf Adolf Dauer zurückzuführen. Sie finden bei den zeitgenössischen Chronisten keinerlei Erwähnung, was für mich bei der allzeit bei den Deutschen herrschenden Ehrfurcht vor Werken, die ein Fremder schuf, ein Beweis mehr dafür ist, dass sie von keinem Italiener geschaffen wurden. Ihre Inschriften werden bei Prasch und Khamm erwähnt, sie selbst finden dann noch des öfteren Erwähnung, u. a. bei Paul v. Stetten d. J. Der erste, der sie in die moderne Kunstgeschichte einführte, war Waagen, welcher behauptete, dass sie aus Solenhofener Stein seien. Ihm folgte Weinbrenner mit seiner Behauptung, dass aus der ganzen Darstellungsweise unzweifelhaft und überzeugend hervorgehe, dass dieselben aus einer der grossen Bildhauerwerkstätten Venedigs wie der Lombardi, Leopardi oder Bregni's hervorgegangen seien. Dass dies nicht richtig sein könne, bewies zwei Jahre später Vischer in seinen Studien, indem er den Nachweis erbrachte, dass Albrecht Dürer die Zeichnung zu den beiden mittleren Reliefs, der Auferstehung und der Philister-Schlacht, geschaffen hat. Dagegen möchte Vischer annehmen, dass, da der Marmor aus Südtirol stamme, vielleicht ein Marmorskulptor aus Bozen, Brixen oder Innsbruck die Reliefs nach den Zeichnungen Dürers ausgeführt habe.

Vischer fand dann den schon erwähnten, mit dem Monogramm S. L. bezeichneten Riss der Kapelle und so kam er zu der weiteren Annahme, dass Sebastian Loscher, auf den er das Monogramm deutete, der Verfertiger sei. Er sucht aber dann auch noch nach anderen, auf die das S. L. passen könnte und nennt einen Lorenz Sartor, der in Augsburg 1510 einige der Figuren für das Maximiliansgrab goss, ferner den Sebastian und Sebald Lindenast und endlich einen Simon Lamberger.

Bode in seiner Geschichte der deutschen Plastik erkennt dem Adolf Dauer vermutungsweise eine hervorragende Mitarbeiterschaft an der künstlerischen Ausgestaltung der Fuggerkapelle zu, ohne jedoch eine bestimmte Arbeit anzugeben. In dem 1888 erschienenen Berliner Museums-Kataloge[77] aber sind die in Berlin befindlichen, in Bode's Plastik erwähnten 15 Holzbüsten direkt dem „Adolf Daucher“ zugeschrieben, auf Grund ihrer Stilverwandtschaft mit den Figuren des Annaberger Hochaltares.

Adolf Buff endlich[78] betrachtet die Frage als eine vorläufig noch nicht mit Gewissheit zu entscheidende.

Leider ist nun auch diese Arbeit nicht in der Lage, eine ganz bestimmte, endgültig feststehende Entscheidung zu bringen. Immerhin dürfte das folgende der Wahrheit am nächsten kommen.

Wir wissen, dass Albrecht Dürer die Zeichnungen zu zweien der Reliefs machte. Deren Ausführung nun weicht von Dürer's Entwürfen nicht ganz unerheblich ab. Trotzdem ist die Annahme ausgeschlossen, dass etwa Dürer die Zeichnung nach den ausgeführten Reliefs gemacht hätte. Schon Thausing hat, ohne dass er eine Ahnung davon hatte, zu welchem Zwecke diese Dürer-Zeichnungen gemacht worden waren, nachgewiesen, dass zu dem Relief der Auferstehung sich ausser der Zeichnung in der Albertina noch eine Federskizze vorfindet, in der Sammlung Hausmanns, die der Hauptsache nach der Zeichnung von 1510 gleichkommt. Nur [illegible] unterscheidet sie, die Gestalt

[77] Königl. Museen zu Berlin. Beschr. d. Bildwerke d. Christl. Epoche, Berlin 1888, S. 98.

[78] Buff, a. a. O.

eines Toten ruht auf einem Sarkophage, der ganz in der Art der italienischen Prachtsarkophage gezeichnet ist. Die Gestaltung Christi sodann ist diejenige der grossen Passion.

Für das Relief der Philisterschlacht wies Thausing das gleiche Verhältnis nach. Hierzu existiert ebenfalls eine Federskizze, in der Ambrosiana zu Mailand, sodann eine Zeichnung mit der Gestalt des Toten auf einem ruhebettartigen Lager, welche dem Relief am nächsten kommt, endlich die Zeichnung von 1510, die von der Ausführung erheblich abweicht.

Dürer machte also zuerst eine leicht hingeworfene Skizze, in der er die Gestalt des Verstorbenen bringt, sodann führte er diese Skizze in einer Zeichnung, wie dies mit dem Relief der Philisterschlacht der Fall ist, in grossem Stile aus und endlich fertigte er die Zeichnung, die dem ausgeführten Relief am nächsten kommt, auf der er die Gestalt des Verstorbenen dann so bringt, wie sie auch das Relief zeigt. Für das Relief der Auferstehung fehlt uns diejenige Zeichnung, welche den Verstorbenen wiedergibt, vielleicht hat sie Dürer aber auch nicht mehr für nötig gehalten, da der ausführende Bildhauer die Figur des Toten auf der Zeichnung zu dem Relief der Philisterschlacht ja nur einfach zu kopieren brauchte. Wer aber machte nun die Entwürfe zu den anderen beiden Reliefs?

Für unsere modernen Anschauungen wäre es nicht gut denkbar, dass ein Künstler von der Bedeutung Dürer's zwei Reliefs und ein anderer dann neben ihm die beiden anderen zu der gleichen Schöpfung gehörigen Arbeiten geschaffen habe. Jene Zeit dachte anders darüber. Den klassischen Beweis dafür finden wir in dem Vorgehen Maximilians, der die Randzeichnungen zu seinem berühmten Gebetbuche nicht nur zweien, sondern sogar mehreren Künstlern in Auftrag gab, die noch dazu in weit voneinander entfernten Städten wohnten.[79]

Die beiden anderen Reliefs der Fuggerkapelle zeigen die Fugger'schen Lilien mit Wappenhaltern in antikisierender Gewandung, Trophäen und eine reiche Renaissance-Architektur. Sie prunken mit ihrer Kenntnis der Renaissanceformen und eine

[79] [illegible] den Aufsatz [illegible] Jahrb. d. Österr. Kunstsammlungen, Bd. III, S. [illegible] Wien [illegible].

Unmenge von Motiven, überall her zusammengelesen, zeigt, wie es dem Künstler darauf ankam, mit dieser seiner Fülle von italienischen Ornamenten Staat zu machen, weniger kümmerte es ihn, ob durch diese unharmonische Zusammenmischung ein künstlerisch befriedigendes Werk zu stande kam. Der Aufbau der Säulen ist ebensowenig vom Geiste der Architektur erfüllt, wie jene Säule, die Dürer auf der Zeichnung zu der Philisterschlacht von 1510 gibt, es ist Dekoration, aber keine Architektur. Die ganze Art und Weise, wie die beiden Gruppen der Reliefs sich aufbauen, das Vielerlei von antiken Reminiscenzen, diese ganze allegorisierende, einer Erklärung bedürftige Komposition weisen uns mit Bestimmtheit darauf hin, dass kein Künstler dieses Werk erdacht, sondern einer aus dem Kreise der Humanisten die sonderbare Zusammenstellung geschaffen haben muss.

Wie ich meine, brauchen wir nicht lange nach ihm zu suchen. Peutinger, Augsburgs gelehrter Stadtschreiber, der künstlerische Beirat Maximilians, ein Freund der Fugger und ein in solchen Dingen äusserst erfahrener Mann, ist es wohl gewesen, der das Programm gefertigt hat. Und nach seinen Angaben hat dann wohl Hans Burgkmair die Zeichnungen geschaffen. Die Hallen, in die er die Figuren gestellt hat, entsprechen vielleicht einer ganz bestimmten Kirche in Italien und zwar dem Seitenschiff einer solchen, dafür spricht bei dem einen Relief die Tatsache, dass er sogar die eisernen Zugstangen, die hier doch störend und ganz unkünstlerisch wirken, wiedergegeben hat. Den hauptsächlichsten Beweis für die Autorschaft eben Burgkmairs erblicke ich darin, dass ein gewisses, am Grunde breites, oben spitz auslaufendes Blatt, das an der einen Seite des oberen Endes eingezogen ist und hierauf wieder zur Rundung übergeführt wird, an den Säulen dieser beiden Reliefs sehr häufig Verwendung findet, ein Blatt, wie es so in dieser Zeit nur Burgkmair, bei Dürer finde ich es nicht, anwendet, so schon auf seinen früheren Schöpfungen wie dem Blatte des hl. Georg von 1508 in einer Ranke. Auch auf dem Blatte „Der Tod als Würger" in der „Madonna in der Säulenhalle" kommt es vor. Aber auch auf anderen früheren und späteren Werken Burgkmairs findet es häufige Verwendung. Nach der Vollendung der Fuggerkapelle nehmen es dann andere Künstler auf, besonders Hans Daucher wendet es gern und häufig

an. Auch in Werken der Vischerschen Giesshütte findet es sich oft, so u. a. auf dem schönen Brunnenbecken im Nationalmuseum zu München, das für Ottheinrich gegossen wurde. Dieses Blatt nun stammt aus Venedig. Auf dem Bilde der thronenden Madonna Giovanni Bellinis von 1488 in S. Maria dei Frari findet es sich auf den ornamentierten Pilastern, die den Thron umrahmen, und auch sonst ist es nachzuweisen. So könnte es als ein neuer Beweis für Burgkmairs Aufenthalt in Venedig gelten, doch konnte dieser es allerdings vielleicht ebenso gut durch die Drucke des Ratdold, der Ende der 70er Jahre in Venedig tätig war, überkommen haben. Neben dieser Blattform finden sich aber auch noch andere, gerade dem Burgkmair eigentümlichen Gestaltungen wie z. B. die Schilde des Wappens und die Inschrifttafeln. mit ihrer ausgeschwungenen Einrahmung von Blattwerk, letzteres findet sich u. a. in seiner Genealogie, die um 1510, soweit es die Zeichnungen betraf, schon vollendet war.[79a] Auch die Wappenhalter haben etwas Burgkmair'sches an sich. Für uns kommt es aber hier darauf an zu wissen, ob Adolf Dauer es war, der die Zeichnungen in Stein übertragen hat. Und da müssen wir, wenn wir die Typen mit seinem beglaubigten Werke zu Annaberg in Vergleich setzen, sagen n e i n! Der Künstler, der die Reliefs ausführte, hat dieselben, soweit wir es wenigstens für das Relief der Auferstehung und der Philisterschlacht beurteilen können, vielfach abgeändert und den Typen unwillkürlich etwas von sich gegeben, vom Dauer'schen Geiste, wie wir ihn aus dem Annaberger Altar kennen lernen, haben dieselben aber nichts! Da wir sie für ihn nicht in Anspruch nehmen können, so haben wir uns hier auch nicht weiter mit ihnen zu beschäftigen. Die Hypothese, dass ihre Ausführung dem Gregor Erhart zuzuschreiben sei, den wir uns mit Dauer zusammen in der Fuggerkapelle beschäftigt denken dürfen, dürfte wohl von der Wahrheit nicht allzuweit entfernt sein. Adolf Dauer war mit dem sehr grossen Chorgestühl allzusehr in Anspruch genommen, als dass wir ihn uns auch noch an den Reliefs arbeitend denken können. Dagegen müssen wir ihn m. E. unbedingt als Meister des Altares in der Fuggerkapelle

[79a] [illegible] Schrift [illegible] Kunsthistor. Sammlungen [illegible] Kaiserhauses, Bd. VII

annehmen, schon aus dem einfachen Grunde, weil ihm gerade nachher der Auftrag zu dem grossen Annaberger Altare zu Teil wird, der eine Bekanntschaft mit derartigen Arbeiten voraussetzte.

Von dem Altare ist uns aber leider ja nichts mehr erhalten, und auch das Chorgestühl ist bis auf die noch erhaltenen 16 Brustbilder von Holz verschwunden, sodass wir also Meister Adolf hier nicht gerecht zu werden vermögen.

Das Chorgestühl lief, wie ich schon erwähnte, in einer Breite von ungefähr 1 m parallel den beiden Langseiten der Kapelle. Es wird vermutlich in der althergebrachten Weise gefertigt gewesen sein, aber doch so, dass seine Architekturteile schon renaissancistische waren. Wahrscheinlich waren es 16 Stühle, deren Abschluss jedes Mal durch eine der 16 Figuren gebildet wurde, da diese auf der Rückseite hohl und unbearbeitet sind, so können sie nicht etwa auf den einzelnen Betpulten gestanden haben, wie dies an Syrlins Chorgestühl zu Ulm z. B. der Fall ist. Es ist aber auch möglich, dass sie in die Lehnen der betreffenden Stühle eingelassen waren, wofür wir in Syrlins Werk ein Beispiel haben. Dass die Schnitzereien aus Grotesken bestanden haben, erfahren wir aus einem technischen Gutachten, welches der Baurat Balt. v. Hösslin unterm 23. Januar 1820 abgibt und in dem er sagt: „Die Chorstuhle sind, wie man mir sagt, noch vorhanden und als alte Meubel aufgehoben, da aber die meisten g r o t e s q u e n h ö l z e r n e n F i g u r e n - V e r z i e r u n g e n vom Holzwurm dermassen verfressen wurden, dass die meisten E r h a b e n h e i t e n als Staub wegfallen und daher durch den Transport noch mehr verloren haben und werden, und zum ferneren aufstellen untauglich sind."[80] Wir ersehen daraus, dass die Verzierungen ausser den 16 Figuren, die uns ja erhalten sind, aus Holztafeln mit erhabenen grotesken Schnitzereien bestanden haben, also waren die Chorstühle auch im Sinne der Renaissance gearbeitet. Aus den uns erhaltenen Figuren zu schliessen, muss das Chorgestühl eine ganz hervorragende künstlerische Leistung gewesen sein, umsomehr ist es zu bedauern, dass es der Vernichtung anheimgefallen ist.

[80] Diese und die folgenden [illegible] Nachrichten [illegible] ich den Akten des [illegible] gräfl. [illegible]

Die Ursache zu obigem Gutachten war in dem eigenmächtigen Vorgehen des Bauinspektors Voit resp. des Pfarrers Geuder von St. Anna zu Augsburg gegeben, das anlässlich des 300jährigen Reformationsfestes im Jahre 1818 statthatte.[81] Man hatte da den Fussboden der Kapelle erhöht und dadurch sowohl das alte, schöne, vielfarbig ausgelegte Pflaster verdeckt, als auch die Inschriften der Epitaphien unleserlich gemacht. Die Epitaphien selbst hatte man mit leinenen Blenden verdeckt, den Marmoraltar abgebrochen, das Gitter entfernt und die gemalten Orgelflügel abgenommen und zur Verdeckung der Epitaphien verwandt.

Selbstverständlich war der Fürst Fugger, als er hiervon erfuhr, auf's höchste entrustet und es entspann sich nun ein Briefwechsel zwischen ihm und dem Magistrat zu Augsburg, der sich, wie aus den Akten des Fürstlich Fugger'schen Hausarchives zu ersehen ist, durch längere Zeit hindurch hinzog, schliesslich aber infolge des Entgegenkommens des Fürsten Fugger zu einer Einigung führte, indem der Pfarrer Geuder zu St. Anna das Gitter um den Altar nebst anderem von ihm aus der Kapelle Entferntem[81a] an den Fugger'schen Bevollmächtigten, den Rat Anton Cavallo herausgeben musste. Die Epitaphien mussten, wie wir aus der Urkunde vom 17. April 1821 wissen, wieder sichtbar gestellt werden, „die hölzernen Chorstühle hingegen, welche mit schönem altem Schnitzwerke und mit vielen antiken Köpfen — wahrscheinlich Porträts verstorbener Fugger'scher Familienmitglieder — verzieret sind, mit Zugeständnis seiner Durchlaucht des bevollmächtigten Herrn Fürsten Fugger dato noch mit denen von der Orgel abgenommenen zwei Türflügeln, jedoch nur so verdeckt, dass dieselben auf jedesmaliges Verlangen dem Auge geöffnet werden könnten und sollten.“ Dieser letzte Satz ist etwas rätselhaft. Wie war es möglich, dass die beiden gemalten Orgelflügel, die, wie ich mich persönlich überzeugt habe, höchstens zur Verdeckung der Rückwand des Chores genügen würden, zur Verdeckkung des ganzen Chorgestühles, das doch, wie man aus dem Zu-

[81] Dieser ganzen Angelegenheit der Veränderung der Fuggerkapelle gedenke ich an anderem Orte auf Grund der von mir gemachten Aktenauszüge [illegible]

[81a] [illegible] Nr. II [illegible] Anzeiges.

stande des Bodens der Kapelle annehmen muss, den beiden Langsseiten der Kapelle sich anschloss, genügen sollten? Aus einer Urkunde vom 8. April 1830 erfahren wir dann wieder von den Orgeltüren, die „sich dermalen aber rechts und links unten im Chor befinden.“ Vielleicht war damals nur noch ein Teil der Chorstühle vorhanden und diese hat man verdeckt, eine andere befriedigende Lösung wusste ich aus obigem Grunde nicht zu geben.

Im Jahre 1832 dann wurde, nach Bode's Mitteilung, das Chorgestühl abgebrochen. „Die holzgeschnitzten Brustbilder,“ so sagt er, „der Propheten und Sybillen sowie der Vorfahren Christi kamen der Mehrzahl nach in das Berliner Museum.“[82] In dem illustrierten Kataloge von 1888[83] fügt er hinzu, dass sie aus der Kunstkammer stammen und 1848 erworben worden seien, zum Teil nach 1850. Wahrscheinlich waren damals noch nicht alle jetzt in Berlin befindlichen 15 Brustbilder im Besitze des Museums. Das 16. befindet sich in der Sammlung Figdor zu Wien.

Paul v. Stetten der Jüngere[84] spricht von ihnen in seiner Augsburger Kunstgeschichte und sagt, nachdem er vorher über künstliche Schreinerarbeiten gesprochen hat: „Zwar sieht man (nämlich im Fugger'schen Chor) viele Bildhauerarbeit von Holz daran, Brustbilder von Heiligen, von Aposteln und Propheten, allein auch viel Architektur und Säulenwerk, die dem Manne, der sie gemacht hat, nicht zur Unehre gereichen.“ Das letztere bezieht sich auf das schon von mir Behandelte. Dann bemerkt er noch in seinem Nachtrage zu dem erwähnten Werk, nachdem er von der vorzüglichen Technik mehrerer Werke des XV. und XVI. Jahrhunderts gesprochen hat: „Eben dieses gilt von den marmornen Epitaphien, und von den hölzernen Köpfen im Fuggerischen Chor bei St. Anna.“

„Sie sind insgesammt mit ausnehmendem Fleisse geschnitzet, wenn ihnen schon griechische Grazie mangelt. Die bei St. Anna stellen berühmte Helden und Heldinnen aus dem alten Testamente

82 Jahrbuch d. kgl. Preuss. Kunstsammlungen, VIII, S. [illegible]
83 [illegible] Berliner Museums-Katalog.
84 Paul v. Stetten, [illegible] O., S. [illegible]

vor, und die Ueberlieferung behauptet, dass es Bildnisse von alten Fuggern und Fuggerinnen sein sollen, welches schwer zu erweisen ist."[85]

Bode, der doch wahrscheinlich auf dieser Nachricht fusst, nennt diese Büsten „Halbfiguren von Heiligen und biblischen und antiken (?) Helden und Heroinnen". „Die Züge," fährt er fort, „von mehreren dieser lebendigen Köpfe verraten Bildnisse der Familie."[86] In dem citierten Kataloge, sagt er, dass sich die Porträtähnlichkeit durch den Vergleich mit bekannten Porträts der Familie Fugger zu bestätigen scheine.

Da die Figuren, wie dies ja auch schon der Berliner Katalog annimmt, zweierlei Hände verraten, so entsteht für uns hier die Frage, zunächst, welche dieser Figuren können wir unserem Adolf Dauer zuschreiben, sodann, wer kommt als Meister der übrigen in Betracht?

Dafür, dass es 16 Figuren waren, haben wir die Nachrichten von Paul Stetten, bei dem es in seiner Beschreibung der Reichsstadt Augsburg heisst: „In dieser Kirche (St. Anna) ist zuerst der Fuggerische Chor, oder die von diesem reichen, jetzt Reichsgräflichen Geschlechte gestiftete Kapelle merkwürdig. Ausser der alten und sehr schönen, von Jahn von Doubraw erbauten Orgel, sind darin einige stehende Grabsteine von weissem Marmor, mit erhabenen Bildern aus der biblischen Geschichte; sechzehn hölzerne geschnitzte Bilder, merkwürdiger Männer und Frauen aus dem alten Testament, meist Lebensgrösse, und halbe Figuren, welche der Sage nach, Bildnisse der damals lebenden Fugger und Fugerinnen seyn sollen, neben dem Wappen der Stifter zu beiden Seiten des Chors."[87]

Wenn er sagt, 16 Bilder von Männern und Frauen vom al-

[85] [illegible] zweiten Teil zu Paul v. Stetten, a. a. O., [illegible], S. [illegible]. Paul v. Stetten erwähnt dann noch [illegible] I, S. [illegible]: «Im Fuggerischen Chor in der St. Annakirche sind viele erhabene Arbeiten von weissem Marmor, wie auch in Holz geschnitzte Bilder etc., die zum Beweise dienen, dass die im sechzehnten Jahrhundert hier lebenden Bildhauer und Steinmetzen eben keine grossen Künstler gewesen.»

[86] Bode, Gesch. d. dtsch. Plastik, S. 186.

[87] Beschreibung der Reichsstadt Augsburg etc. etc. von Paul v. Stetten, Augsburg [illegible], S. [illegible]

ten Testament, meist Lebensgrösse, und dann fortfährt „und halbe Figuren," welche Bildnisse der Fugger darstellen sollen, so könnte man glauben, dass 16 Figuren in Lebensgrösse und die Halbbüsten der Fugger vorhanden gewesen seien, was jedoch nicht der Fall ist. Die uns erhaltenen 16 Halbfiguren stellen unzweifelhaft alttestamentliche Personen dar, die eine von ihnen ist geradezu mit Judith bezeichnet, es müssen also jene von Stetten gesehenen 16 Figuren in „Lebensgrösse" sein. Sie sind aber auch zugleich Porträts, denn einige stimmen ganz genau mit uns erhaltenen Bildnissen der Fugger'schen Familienmitglieder überein, und es sind ausserdem „halbe Figuren". Die Angabe Stetten's, die durch das koordinierende „und halbe Figuren" auf zweierlei Werke schliessen lässt, ist mithin nichts weiter, als ein falscher Ausdruck für Halbfiguren in Lebensgrösse. Da er in seiner Vorrede zu dem oben erwähnten Werke sagt, dass er die Sachen so angebe, wie er sie selbst noch als vorhanden gesehen, so müssen diese 16 Büsten im Jahre 1787 noch an Ort und Stelle gewesen sein. Für die Zahl 16 tritt dann noch Seida ein, der aber vielleicht auf Stetten zurückgeht.[88]

Er sagt u. a.: „auch sieht man hier (in der Fuggerkapelle) 16 aus Holz geschnitzte Bilder merkwürdiger Männer und Frauen aus dem alten Testamente, welche, wie man vermutet, von dem geschickten Künstler Hanns Schwarz verfertigt wurden."

Die Verschiedenheit der ausführenden Künstlerhand zeigt sich auf den ersten Blick schon, was auch die beigefügten Photgraphien erkennbar werden lassen[88a]. Die einen Figuren sind viel herber, mehr altertümlicher, ihnen fehlt das anmutige, Liebliche, das den andern eigen ist. Sodann sind grosse Unterschiede in der Art zu gewahren, wie bei den einen die Körperformen durch das Gewand zu Tage treten, was sich ganz besonders in der Brustbildung der weiblichen Figuren zeigt. Auch die Gewandung zeigt Abweichungen in der Auffassung.

[88] Historisch-statist. Beschreibung aller Kirchen, Schul-, Erziehungs- und Wohltätigkeits-Anstalten in Augsburg etc. etc. von Fr. Eugen Freiherrn v. Seida und Landensberg. 2 Bde. Augsburg und Leipzig. S. 274. Seida starb 1826, er könnte also wohl die Büsten noch an Ort und Stelle gesehen haben, da sie ja erst später verkauft wurden.

[88a] [illegible] Die Abbildungen auf Tafel V—VII.

Der ganze Unterschied wird uns besonders klar werden, wenn wir eine Figur, wie die der Judith[88b] mit dem Haupte des Holofernes auf Tafel VII, Figur b mit den auf Tafel VII, Figur a und Tafel VIII, Figur b abgebildeten beiden andern weiblichen Figuren vergleichen.

Welch ein bedeutender Fortschritt der Formensprache in dieser Gestalt der Judith, wie lebendig ist das ganze Individuelle dieses Körpers wiedergegeben, welche Leichtigkeit und Gelöstheit der Bewegung tritt uns da entgegen! Man beachte die Bildung des Halses, sodann die der Schlüsselbein- und Schulterpartie, ferner, wie die bei dem ziemlich hageren Körper klein entwickelte Brust durch das Gewand, das sich den Formen des Körpers anschmiegt und seinen Bewegungen folgt, sichtbar wird! Endlich dieses lebenslustige, fröhliche, vielleicht etwas zum Spotte aufgelegte Gesicht, das allerdings von einer Judith nichts an sich hat, wie man sie sich denken möchte: nichts von der Heldin, die den Feind bezwang.

Bei den Männern ist die Behandlung des Bartes zu beobachten. Die eine Gruppe der Figuren zeigt zwei bärtige Köpfe, die Figur der Sammlung Figdor auf Tafel XI b und Figur a auf Tafel V. Die zweite Gruppe weist allerdings keine bärtige Gestalt auf, doch können wir das Haupt des Holofernes das Judith emporhält, damit vergleichen. Am unlebendigsten wirkt das Haar der Figur a auf Tafel V, besser ist schon dasjenige der Sammlung Figdor. Dort etwas hölzernes, eine Auflösung in einzelne Teile ist zwar versucht, aber dieser Versuch überzeugt uns nicht, der ganze Bart wirkt zu sehr als eine leicht ornamentierte Holzmasse, wir haben das Gefühl, als trüge der Mann eine feste, massive Masse statt eines Bartes mit sich herum. Besser ist es dem Künstler gelungen bei der Figur der Sammlung Figdor. Zwar macht sich auch noch hier, wenigstens an den Wangenpartien, noch Schwere bemerkbar, aber es ist doch eine viel grössere Beweglichkeit in die

[88b] Der Berliner Katalog von 1888 denkt an eine Herodias (?), [doch höchstens Tochter der Herodias. lt. Mathäus!] trotzdem die Figur mit deutlichen grossen Buchstaben als eine Judith bezeichnet ist. Jenes weltlustig-gewesene Geschöpf würde doch auch nur schlecht in eine Gesellschaft hervorragender Männer und Frauen, der Propheten und Sibyllen — wie sie der Katalog nennt — passen.

Haarmasse gekommen, indem er [illegible] Locken gebildet und diese dann durch kräftige Einschnitte geteilt [illegible], kurz indem mehr Licht- und Schattenpartien entstanden sind. Sehr gut ist der Schnurrbart dieser Figur charakterisiert. Die Bartbildung des Holofernes nun aber ist der eben geschilderten wohl noch nahestehend, allein der Künstler bringt noch mehr Bewegung in die ganze Masse, indem er die einzelnen Locken sich lebhaft nach allen Seiten kräuseln und zusammenziehen lässt. Und man sehe wie genial das Kopfhaar des Holofernes gebildet ist. Ein paar kurze kräftige Striche, so scheint es uns, und es war vollendet.

Es gibt also Gegensätze in der [illegible] äusserlichen Bildung der beiden Gruppen von Figuren, der Hauptunterschied jedoch liegt, für mich wenigstens, in der ganzen Konzeption der einzelnen Gestalt, was sich freilich mit Worten nicht gut ausdrücken lässt.

Man vergleiche die Figur a auf Tafel VII, sodann die neben ihr abgebildete Figur b, und etwa dazu noch Figur a auf Tafel XII. Alle drei hier Dargestellten sind junge Mädchen, aber welch ein Unterschied in der Auffassung! Diese Figur a auf Tafel VII, wie schaut sie ernst und trüb in die Welt, und dagegen die beiden andern! Welche Lebensfreudigkeit spricht sich in ihren Zügen aus, offenbart ihr ganzes Wesen! Man könnte die eine fast als Repräsentantin hinstellen der alten, sich überlebt habenden, etwas mürrisch gewordenen gotischen Zeit, und die anderen als solche der frisch blühenden, in Jugend und Schönheit heraufziehenden Renaissance! In dieser Judith steckt etwas von dem Hutten'schen „es ist eine Lust zu leben"!

Doch versuchen wir nun, die Figuren ihren beiden Meistern zuzuteilen.

Für Meister Adolf nehme ich als in Betracht kommend die folgenden an:

Auf Tafel V, Figur a[89],
„ „ VI, „ a[90].

[89] Ergänzt: [illegible] von der Hand an, einschliesslich der Hände, Teile der Krone.

[90] Ergänzt: [illegible] Am linken Auge Spuren von Farbe, die Pupillen einst mit Farbe angegeben. Ergänzt am Kinde: rechter Unterarm und Hand, dann die Nase.

Auf Tafel VII. Figur a[91].
„ „ VIII. „ a[92].
„ „ „ „ b[93].
„ „ IX. „ a[94].
„ „ „ „ b[95].
„ „ X „ a[96].
„ „ XI. „ a[97].

Endlich gehört noch Meister Adolf [illegible] der Sammlung Figdor zu Wien[98] befindliche Halbfigur eines bärtigen Mannes[99] an.

[91] Ergänzt: rechte Hand [illegible] halber [illegible], an der linken Hand: Zeige- und Mittelfinger, der Ringfinger durch Wurmfrass zerstört.

[92] Ergänzt: beide Hände vom Handgelenke ab, Schwertgriff und Agraffe des Gewandes. Die Augen zeigen Spuren von Bemalung.

[93] Ergänzt: Teile des Kopfschmuckes, rechter Delphin von den Augen an ganz, links eine kleine Platte ergänzt. — Linker Delphin etwas beschädigt an der Ausringelung des Schwanzes. Sodann die Hälfte der Vorderbeine des Einhorns; linke halbe Schulter der Frau und Arm ergänzt, die linke Hand alt, an das Neue angesetzt. Die Augensterne sind bemalt.

[94] Ergänzt: rechter Unterarm beinahe vom Ellenbogen ab nebst Hand. Kleine Ansätze des Harnisches unten links und rechts. Dann Teile der Löwenköpfe des Harnisches. Die Augensterne der Figur sind bemalt.

[95] Ergänzt: Daumen und kleiner Teil der rechten Hand. Der kleine Finger der linken Hand. Neu sind: die Krone in einzelnen Teilen, ebenso die beiden kleinen Lilien, in welche die Delphinschwänze auslaufen; neu sodann die beiden vordersten Schleifen auf der rechten Schulter. Endlich ein Teil des Buches ergänzt.

[96] Ergänzt: linker Oberarm: ein an der Schulter leicht ansetzender Teil, dann die äussere Partie und der Mantel bis zum Ansatz der Hand an das Handgelenk, das andere ist alt. Ferner ergänzt: die rechte Hand fast ganz, endlich ein ganz kleiner Teil des rechten Mantelsaumes.

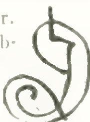
[97] Ergänzt: der linke Unterarm fast vom Ellenbogen an, ferner die ganze linke Körperhälfte mit Ausnahme des Halses, der fast ganz erhalten ist. Sodann das vordere Stück der Kopfbedeckung. Diese Figur scheint aus viel hellerem Holze zu sein, wie die übrigen, oder aber man muss annehmen, dass das Holz nicht so stark gebeizt ist, wie das der übrigen Figuren.

[98] cf. Die Abbildung auf Tafel XI Figur b. Die Figur ist vielfach beschädigt, aber nirgends ergänzt. Der Eisenhandschuh der rechten Hand gehört selbstverständlich nicht zu der Figur.

[99] Diese ist auch aus hellerem Holze, was sich vielleicht ebenfalls auf die Beize zurückführen lässt. Sie gleicht hierin am meisten [illegible]

Diese zehn Figuren sind also von Meister Adolf gefertigt und zwar ergibt sich dies aus der nahen Verwandtschaft, in der sie mit den Figuren des Annaberger Altares stehen, wie schon Bode bemerkt hat. Vergleicht man beide Werke Zug um Zug miteinander oder bloss die Photographien, so wird man vielleicht nicht so sehr von der Uebereinstimmung überzeugt sein, allein wenn man, ohne sich durch Kleinigkeiten stören zu lassen, unbefangen an sie herantritt und das allgemeine prüft, so wird man den Stil eines und desselben Meisters gewahren. Die allgemeine Auffassung, die Art, wie sie sich haben und geben, der Gesichtsausdruck, die vorzügliche Bildung einzelner Teile sodann, besonders die Hände, sind ganz die gleichen bei beiden Werken.

Von wem aber sind die übrigen Figuren in Berlin? Sie sind, wie ich in einer späteren Arbeit genauer nachzuweisen habe, Werke des ältesten, bisher in der Kunstgeschichte unbekannten Sohnes Adolf Dauer's, des Hans Adolf Dauer. Es ist mir geglückt, auf der linken Hand der weiblichen Figur a auf Tafel XII, das folgende Monogramm zu finden,



das nichts anderes sein kann, als J. D., also Johannes Dauer. Es ist tief eingeritzt, und eine spätere Fälschung ausgeschlossen, da es sich doch sonst wohl noch bei der einen oder anderen der Figuren finden würde.

Welchen Aufschluss über Adolf Dauer's Eigenart gewähren uns nun jene Berliner, aus Birnbaumholz [100] geschnitzten, durchschnittlich 54—58 cm hohen Büsten? Da wir bei dem ausgesprochen porträtartigen Charakter der Figuren von einer Bildung feststehender, dem Meister speziell eigener Typen kaum sprechen können, so müssen wir sehen, ob es denn doch nicht manche Einzelheiten der Auffassung und Ausführung gibt, welche diese Gestalten gemein haben und die sie, als für unseren Meister besonders charakteristisch erkennbar werden lassen.

Was zunächst ihre äussere Beschaffenheit anbetrifft, so haben sie, wohl infolge eines eigenen Beizverfahrens, was auch auf der Photographie erkenntlich wird, ganz das Aussehen von Bronze-

[100] [illegible] Masse [illegible] Angaben d[illegible] Berliner Katalogs.

[illegible] Seiten sind sie sämtlich im Rücken ausgehöhlt was, wie ich schon oben erwähnte, darauf hinweist, dass sie wahrscheinlich in die Wand des Chorgestühls eingefügt waren. Leider sind sie arg vom Wurm zerfressen und trotz einer, im Berliner Museum mit ihnen vorgenommenen Inprägnierung scheint diese Zerstörung noch immer weiter zu gehen. Ueber die Frage der Zweckmässigkeit der vielen, übrigens sehr geschickt gemachten Ergänzungen liesse sich streiten. Einige der Figuren gehen bis zur Hüfte, andere wieder zeigen noch einen Teil des Leibes.

Die Technik ist eine ganz vorzügliche, besonders ausdrucksvoll sind die Hände geformt, ich mache hier nur auf die vorzüglich erhaltenen, ganz herrlich gearbeiteten Hände der hl. Anna, Figur a auf Tafel VI aufmerksam, die mit grossartigem Verständnis des anatomischen Baues wiedergegeben sind, aber auch die Bildung der Haare ist bei einzelnen Figuren vorzüglich. Sehr reizvoll sind die Ornamente der Gewänder, soweit solche vorkommen.

Die Männer sind grosse, muskulöse Gestalten mit ernsten strengen Zügen. Den vielfach durchfurchten Gesichtern sieht man es an, dass sie den Ernst des Lebens kennen gelernt. Alle haben sie etwas Sinnendes, Nachdenkliches, wozu noch der bei einigen in die Ferne nach oben oder geradeaus schauende, sich verlierende Blick viel beiträgt. Die Bezeichnung Propheten und für die Frauen Sybillen dürfte hierdurch gerechtfertigt erscheinen. Auch die letzteren zeigen etwas Herbes, fast Strenges, nichts von weiblicher Anmut und Milde ist in ihnen zu verspüren, fast könnte es scheinen, als ob ihr sehend Wissen ihnen, wie einst Kassandra, die Freude am Leben genommen habe.

Die Gewandung ist, wie bei dem Annaberger Werke höchst mannigfaltig, ebenso verschiedenartig sind die Kopfbedeckungen, und die Anordnungen der Haartracht. Sehr schön ist das weiche, wellige, mit Bändern durchflochtene Haar der Figur a auf Tafel VII gegeben. An Gewandung und Ornamenten merkt man schon den Einfluss der Reliefs in der Fuggerkapelle. So an den römischen Rüstungen zweier Männer, von denen der eine, Figur a auf Tafel VIII wahrscheinlich Jakob Fugger der Gründer der Kapelle, ist, die Figur a auf Tafel X dürfte wohl eine entfernte

Aehnlichkeit mit Maximilian haben. Der Saum des mit kostbaren Stickereien versehenen Gewandes der Figur a auf Tafel IX zeigt Köpfe von Engeln und Satyrn, also auch hier renaissancistische Ornamentik. Dann weisen auf die Fuggerkapelle die Delphinen des Kopfschmuckes der Figur b auf Tafel VIII und der Figur b auf Tafel IX hin. Also überall Elemente der Renaissance!

Die Faltengebung ist eine vortreffliche, der Natur abgelauschte, sie hat auch nicht soviel Knitteriges, wie es einzelne Figuren des Annaberger Altares noch zeigen, was letzteres aber darin seinen Grund haben mag, dass Adolf's eigentlichstes künstlerisches Ausdrucksmittel die Holzbildnerei war und er mit dem Stein noch nicht so gut fertig zu werden wusste. Von ganz hervorragender Naturwahrheit und Feinheit der Beobachtung zeugt die Behandlung der Aermel des Gewandes der weiblichen Figur a auf Tafel VII. Das sich Bauschende, Blusternde, bei dem leisesten Windhauche sich Bauchende des weichen seidenen Stoffes ist vortrefflich wiedergegeben. Fast sämtliche Figuren, soweit sie nicht etwas zu halten haben, sprechen viel mit den Händen, wenn ich mich so ausdrücken darf. Dieselbe Eigentümlichkeit wird uns dann bei den Annaberger Figuren vor Augen treten. Es sind innerlich vertiefte — sit venia verbo — nervöse Menschen, denen die Sprache allein nicht zum Ausdrucke ihrer Gefühle hinreicht, sie bedürfen dazu noch lebhafter Gebärden.

Die Entstehung der besprochenen Holzbüsten möchte ich ziemlich gleichzeitig mit dem Annaberger Altar setzen, also in die Jahre 1516—1518, dem Jahre der Einweihung der Kapelle in St. Anna, da sie geradeso, wie jene Figuren in Annaberg, noch nicht ganz frei sind, noch mancherlei Altertümliches enthalten, dabei aber doch Züge eines freieren Erfassens der menschlichen Gestalt im Sinne der Renaissancekunst.[101]

[101] Es kann wohl an dieser Stelle kurz darauf hingewiesen werden, dass jene von Bode (Gesch. d. dtsch. Plastik, S. 186) als den Fuggerbüsten nahe verwandt aufgeführten «Holzbüsten des Simon Wild und seiner Frau, Ulm (1515)» m. E. nach, und soweit ich dies aus den Abbildungen (Meisterwerke Schwäb. Kunst, Schwäb. Kreisausstellung, Augsburg 1886, Tafel V) ersehen kann, mit Dauer wohl nichts zu tun haben. Uebrigens stellen sie lt. Bezeichnung «Simon v. Wildeck, genant Seifart El. Sax. Marschall et Prefect Fribergen» u. «Anna v. Witzleben» dar, nicht «Wild», wie Bode angibt.

Ehe wir uns nun zu der Betrachtung jenes grössten, und einzig uns vollständig erhaltenen, Werkes Adolf Dauer's, des Hochaltares in der St. Annakirche zu Annaberg wenden, ist es nötig, noch einer urkundlichen, schon von Buff gebrachten Notiz Erwähnung zu tun, die sich im Augsburger Baumeisterbuch von 1515 Sab. nach Agathe findet und die lautet: „Item 4 fl. 1 Pfd. 1 sh. dem Kistler und dem maler von einer visier zu der tillen in die neuen ratsstuben.“ Ich stimme hier mit Buff überein, der unter diesem Kistler Adolf Dauer verstanden wissen will. Man trifft nämlich in demselben Buche unterm 5. Januar 1516 sodann die fernere urkundliche, ebenfalls schon von Buff erwähnte, Nachricht: „It 25 fl. maister Adolf Dawher für ein vererung von wegen des visiern zum Luginsland und uff das rathaws gemacht“. Ich vermag hier Hoffmann's Ansicht,[102] dass dies sich auf Holzmodelle zum alten, noch ganz gotischen Rathausbaue bezöge, nicht beizupflichten, sondern schliesse mich Buff an, der darunter den Entwurf zu der Holzdecke der Ratsstube versteht.

[102] Buff, a. a. O., S. [illegible] und [illegible] gleich Anmerk. [illegible] S. [illegible]; cf. [illegible] Zeitschr. d. histor. Ver. f. Schwaben [illegible], Jhrg. XIII, S. 38.

KAPITEL III.

Der Hochaltar der St Anna-Kirche zu Annaberg im Erzgebirge

Die Gründung und das rapide Anwachsen der Stadt Annaberg im Erzgebirge ist nur in Vergleich zu setzen mit dem Entstehen mancher amerikanischen Städte unserer Zeit. Hier wie dort ist es der plötzlich zu Tage tretende Reichtum metallischer Schätze, der ein Gemeinwesen gleich einem Pilze über Nacht aus dem Erdboden schiessen, wachsen und gross werden lässt.

In Annaberg kam aber zu diesem Umstande noch der hinzu, dass der Herzog Georg von Sachsen, der nachmalige Landesfürst, für die junge Stadt eine ganz besondere Vorliebe hegte, die er in jeglicher Hinsicht betätigte.

Es ist hier nicht der Ort, sich des Näheren über diese eigenartige Entwickelung einer deutschen Stadt zu verbreiten, so anziehend und interessant auch eine solche Aufgabe wäre, hier seien nur kurz einige Daten aus den ersten Jahren nach der Grundung Annabergs angefuhrt, soweit wir derselben, wie ich glaube, zu unserem Zwecke bedürfen.[103]

103 Die reichhaltige Literatur über Annaberg findet sich in Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königr. Sachsen, IV. Heft. Amtshauptmannschaft Annaberg, bearb. v. Dr. R. Steche, Dresden [illegible]

Ich möchte hier kurz über die chronologische Reihenfolge und den wissenschaftlichen Wert der hauptsächlichsten [illegible] den Chronisten Annabergs einige Bemerkungen anfügen. Die meisten derselben waren kürzere oder längere Zeit Rektoren der gelehrten Schule in Annaberg.

Den Reigen eröffnet Petrus Albinus mit seinen «Annabergische Annales de anno 1492—1539», M.S. auf d. kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Seine Darstellung ist als die eines Zeitgenossen wichtig für

Den 21. September 1496 wird Annaberg gegründet. Fünf [illegible] 1498 wird sie feierlich getauft, nachdem das hölzerne Kirchlein vollendet war, nach dessen Patronin man sie St. Annaberg nannte. Kaiser Maximilian verleiht ihr jetzt ein Wappen. Bald legt man eine zweite Kapelle an, baut ein Franziskanerkloster und 1512 treffen schon die Mönche in grosser Anzahl ein. Es entstehen nun auch Schulen, ein Spital und ein Kaufhaus; sogar ein Galgen erhebt sich dräuend vom Hochgericht, man fasst eine warme Quelle und führt sie zur Stadt und 1507 wird nach Vollendung der Tore und Mauern zum ersten Male die Stadt des Abends feierlich geschlossen.

[illegible] Gründung und die ersten Jahrzehnte [illegible] Stadt.

Für die Geschichte der Stadt im ersten Jahrhundert ist wichtig P. Jenisius, Annaebergae Misniae urbis Historia in duos libros etc. etc. [illegible] 1612, stand aber der ersten Hälfte des Jahrhunderts nahe durch seinen Vater, der als Beamter des Bergwerkes in Annaberg gelebt hatte. Das von Jenisius dem Rate der Stadt Annaberg überreichte Manuskript seiner Chronik in lat. Sprache befindet sich im städt. Archive zu Annaberg. 1605 kam es in Dresden mit einigen kleinen Abänderungen im Drucke heraus und erlebte schon 1612 die zweite Auflage.

[illegible] wieder Stübel, der 1705 als Rektor in Annaberg starb. Er folgt dem Jenisius, bringt aber bemerkenswerte Zusätze.

[illegible] wird 1743 Rektor zu Annaberg. Seine Chronik behandelt die Stadtgeschichte bis 1746. Er ist wissenschaftlich der Zuverlässigste, da er stets, wie er angibt und wie es die vielfach von ihm seinem Werke eingefügten Urkunden auch beweisen, auf alte archivalische Quellen zurückgeht.

[illegible] stützt sich zumeist auf seine Vorgänger. Hübschmann sodann, Archi-[illegible] wäre endlich noch Dr. Spiess 1855—1859, der Rückblicke auf die Vorzeit herausgab. Seit 1885 erscheinen die Jahrbücher des Annaberger Geschichtsvereins.

Zuletzt erschien eine, wissenschaftlich absolut wertlose, Festschrift anlässlich der 400jährigen Jubelfeier der Stadt von Max Grohmann, [illegible]

Dieses sind die wichtigsten der Chronisten, alle Uebrigen fussen nur auf den Arbeiten ihrer Vorgänger.

Von neueren Schriften über Annaberg ist noch anzuführen: «Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation v. Corn. Gurlitt. Halle 1890». (In: Schriften d. Ver. f. d. Reformationsgesch. IV. Jahrg. 4. Stück).

Nun ersteht langsam aus seinem Dunkel heraus der grosse Kunstbau der neuen St. Annenkirche.

Ein mächtiger, trutziger, äusserlich, heute wenigstens, nachdem so manche Stürme über ihn dahingebraust, ziemlich schmuckloser Bau, zeigt er in seinem Innern das ganze virtuose Können der Technik dieser spätgotischen Zeit. Ganz einzigartig steht seine Ausschmückung mit jenen bekannten 100 Emporen-Reliefs in der Kunstgeschichte da. Sie bilden eine „biblia pauperum", wie wir sie ein zweites Mal nicht mehr besitzen. Im lichtdurchfluteten Chor der Kirche befinden sich heute noch nicht weniger als vier mächtige Altäre aus jenen fernen Jahrhunderten mit kostbaren Schnitzereien und farbensatten Gemälden und mitten unter ihnen, sie alle überragend, erhebt sich der marmorsteinerne Hochaltar Adolf Dauer's.

Trotzdem wir bisher keine einzige urkundliche Beglaubigung darüber haben, dass Adolf Dauer der Meister dieses Altares sei, nennen sämtliche Kunstgeschichten und alle sich damit befassenden Abhandlungen als Meister dieses Werkes Aldolf Dauer und als Entstehungszeit desselben die Jahre 1518—1522.

Zum ersten Male taucht in der modernen Kunstgeschichte der Name Adolf Dauer auf bei Paul von Stetten dem Jüngeren[104], der folgende kurze Notiz über ihn bringt: „Meister Adolph, sein Schwager (er spricht zuvor von Gregor Erhart) vermutlich derjenige, welcher in unserm alten Bürgerbuche bey dem Jahre 1491 unter dem Namen Meister Adolph D a w h e r, Bildhauer, und in dem neuen 1514 mit dem Namen ein Bildschnitzer vorkömmt, machte in eben diesem Jahre eine hölzerne Tafel, auf dem Frühemessaltar in dieser Kirche (St. Ulrich und Afra in Augsburg ist gemeint), dafür ihm 350 Gulden, eine grosse Summe für solche Zeiten, bezahlet wurden." p Anmerk. unten: „Burgerbuch zum Jahre 1491. Alte Zechpfleg-Rechnungen."

Welche Richtigkeit es mit dieser Nachricht, die, gestützt auf Urkunden, sich uns vorstellt, in Wirklichkeit hat, haben wir ja schon früher gesehen.

104 Paul v. Stetten d. J., Kunst-, Gewerbe- u. Handwerksgesch. d. Reichsstadt Augsburg [illegible]
[illegible]

Waagen[104a] ist es nun, der als erster diese Notiz Stettens benutzt, um in Verbindung mit den Nachrichten einer der Anna- [illegible] „Adolph Dowher“ in die Kunstgeschichte einzuführen. Er nennt [illegible] gefolgt ist.

[illegible] Beweis dafür zu erbringen. Hätte v. Stetten zufällig zwei Meister des Namens Adolf angeführt, so wäre Waagen sehr in Verlegenheit gekommen. Waagen's mithin sehr gewagte Hypothese ist aber seitdem ruhig von allen als Tatsache angesehen und auch in diesem Sinne verwertet worden, ohne dass ein einziger versucht hätte, uns auch nur annähernd, einen Beweis für sie zu erbringen!

Hinsichtlich der Entstehungszeit des Altares folgen von den Modernen die einen, wie Lübke,[107] Waagen, indem sie das Jahr 1519, die anderen Sighart oder Steche,[108] indem sie das Jahr 1522, oder, wie dies Dohme[109] tut, 1518—1522 annehmen. Kugler sagt, dass der Altar vor 1522 entstanden sei. Auch hierfür bleiben die meisten uns den Beweis oder doch zum wenigsten den Nachweis der Quelle, auf die sie sich stützen, schuldig! Waagen scheint sich hierbei, wie schon erwähnt wurde, auf die Chronik Richters, Sighart und Steche scheinen sich auf eine der anderen oben genannten Chroniken Annabergs gestützt zu haben. Wie verhält es sich nun mit der Autorschaft Meister [illegible]

[illegible]

107 Lübke, Gesch. d. dtsch. Renaissance, a. a. O.

[illegible]

[illegible] 1522 an.

Bode, Gesch. d. dtsch. Plastik, 1887, S. 185, nennt das Jahr 1522, das gleiche Jahr findet sich in seinem Aufsatz über «Hans Daucher» i. Jahrb. VIII, d. kgl. Preuss. Kunstsammlgn., S. 3 ff. und im Berl. Mus. Katalog.

Gurlitt, a. a. O., S. 142, nimmt ebenfalls 1522 an.

Kuchler, Handb. d. Kunstgesch., Bd. II, S. 414, Stuttgart 1861[4].

[illegible]

möglich, dass eine Durchforschung des Dresdener Archives nach Urkunden, die sich auf das Leben des Herzogs Georg beziehen, uns auch eine Nachricht über den Meister des Annaberger Hochaltares bringen könnte, da der Herzog überall in den Chroniken im Zusammenhange mit diesem Werke genannt wird, da wir sogar die direkte Angabe dorten finden, dass Herzog Georg 1000 fl. zu dem Altare beigesteuert habe.[110] Meine Bemuhungen, auf indirektem Wege[111] Nachrichten über diesen Gegenstand zu erhalten, blieben leider erfolglos, ich selbst konnte bei der ungeheuren Anzahl von Aktenstücken, die das Archiv zu Dresden über den Herzog enthält, und bei der knappen, mir zur Verfügung stehenden Zeit keinerlei Nachforschungen zu genanntem Zwecke anstellen. Das trotz mannigfacher, besonders durch Brände, erlittener Verluste immer noch sehr reichhaltige Archiv der Stadt Annaberg befindet sich aber gegenwärtig noch nicht in dem Zustande, der einzig seine wirklich wissenschaftliche Benutzung und Ausbeutung ermöglichen konnte.[112] Das einzige, was ich dorten nachsehen konnte, war eine alte Rechnung aus dem Jahre 1519/1520.[113] Sie enthält ein Verzeichnis der bei dem Kirchenbau beschäftigten Meister und Gesellen. Der Name Adolf Dauer's fand sich unter ihnen nicht vor. Sodann lag mir das Manuskript der Chronik des P. Jenisius vor,[114] in welcher sich nichts über den Namen des Meisters des Hochaltares, wohl aber der Vermerk, dass derselbe in Augsburg gefertigt sei, vorfindet, was ja auch in der gedruckten Chronik desselben der Fall ist.

110 Bei A. D.) Richter [illegible] Chroniken [illegible] Anhang.

111 Meine in diesem Sinne an Herrn Prof. Gess zu Dresden, der sich seit langen Jahren speziell mit der Geschichte des Herzogs Georg beschäftigt, gerichtete Anfrage [illegible]

112 Herr Bürgerschullehrer Emil Finck zu Annaberg, der seitens d. Kgl. Sächs. Ministeriums mit der Ordnung des Annaberger Archivs betraut wurde, hatte über den Namen Adolf Dauer's noch nichts gefunden; er versprach jedoch, mir eventl. sofort Nachricht darüber zukommen zu lassen. Seiner Liebenswürdigkeit verdanke ich es, dass ich in die oben erwähnte Stadtrechnung Einsicht nehmen konnte, auch stellte er mir das lateinische Manuskript des Jenisius zur Verfügung.

113 «Rechnung St. Annaperg, Stadt und Kirche, Angefangen Sonntag Quasmodo Geniti Anno MDXIX° Beschlossen Quasmogeniti Anno MDXX°». (Im städt. Mus. Annaberg.)

114 Im städt. Archiv zu Annaberg.

Den ersten wirklichen Namen für den Meister des Hochaltares bringt erst Petrus Albinus in seinem schon erwähnten Werke, wo es heisst:[115]

„Anno 1522

Mittwoch nach Invocavit setzte Meister Adolphus den Hohen mittlern und Marmelsteinern Altar mit seinen Bildern und Figuren, von der Geburt Christi über sich zeuget und weiset am Kirchengewölbe der Brustbilder ganze Sippschaft des Herrn Christi, wie in Matheo davon bericht von Königen, Fürsten und Herren Herzog Georg soll 1000 fl. zu die Altar gegeben haben und ist von AugstPurg von ein fl. Fuhrlohn gegeben, welche 2551 fl. bezahlt worden seyn soll."

Den Meisternamen Adolf bringt dann auch Richter in seiner erwähnten Chronik, wo es heisst: „denn es kostete derselbe (Hochaltar), wie man noch in alten sicheren Nachrichten findet 2551 fl. Es ist aber dieser Altar zu Augspurg von einem Bürger daselbsten, Meister Adolphen selbst artig zusammen und in freyem Stande aufgesetzt worden."

Richter nennt hier, abweichend von Albinus,. den Meister Adolf einen Augsburger Bürger, er ist also nicht der Chronik des Albinus gefolgt, sondern hat dagegen, wie er ja auch sagt, diese Nachricht aus „alten sicheren Quellen" geschöpft. Es hat ihm also doch wohl eine hierauf bezügliche Urkunde vorgelegen, die sich hoffentlich eines Tages noch finden wird. Er weist auch das von einigen Chronisten gebrachte Märchen über die Ursache der Errichtung des Altares als erdichtet zurück,[116] worin er mit Albinus übereinstimmt, der dies als Zeitgenosse doch sicherlich angegeben hätte, falls es sich damit in Wirklichkeit so verhalten hätte. Die Legende selbst muss sich in den Jahren 1540 bis 1600 gebildet haben, da des Albinus Chronik sie noch nicht kennt,

[115] Petrus Albinus Annabergk. Annales ab Anno 1492 bis Anno 1539. Anfangk und Ursprungk der Löblichen Stadt S. Annabergk in wüsten Hohen-Gebürge gelegen und des wieder ausgebreiteten Berwergkes [illegible] Manuskript [illegible] d. Kgl. Öffentl. Bibl. zu Dresden.

[116] (Richter) «Umständliche aus zuverlässigen Nachrichten zusammengetragene Chronica der etc. etc. Berg-Stadt Annaberg». In der Vorrede steht: «Uff St. Annenberg, den 1. Febr. 1746.» Den vollständigen, etwas weitschweifigen Titel des Werkes siehe Anhang, Nr. IV [illegible]

während sie in der erwähnten handschriftlichen Chronik des Jenisius schon enthalten ist.

Wahrscheinlich hat sie ihren Entstehungsgrund darin, dass man sich später die Herkunft des Altares aus dem fernen Augsburg nicht recht zu erklären vermochte. Im Anhange dieser Schrift habe ich einige Auszüge aus den hauptsächlichsten Annaberger Chroniken gebracht, welche die ganze Angelegenheit ausführlich erzählen. Diese sich zum Teil ergänzenden urkundlichen und durchaus zuverlässigen Nachrichten des Petrus Albinus und Richters genügen aber m. E., um uns daraus den Meister des Altares erkennen zu lassen. Albinus sagt, dass es Meister Adolf war, der den aus Augsburg nach Annaberg geschaffenen Altar „setzte" — beim Aufstellen eines solchen Werkes, wie es der Hochaltar für die Annenkirche darstellte, ist doch sicher der Meister als leitend anwesend zu denken und das müssen wir hier unter „setzte" verstehen, — und Richter sodann sagt einmal, dass es ein „Augsburger Bürger" und dann, dass es ein „Meister Adolf" war, der das Werk schuf. Nun wissen wir bereits, dass es einen zweiten Meister Adolf damals in Augsburg nicht gibt.

Dazu kommt aber dann noch der stilistische Beweis. Der Hochaltar zu Annaberg hängt so eng mit der Fuggerkapelle in St. Anna zu Augsburg zusammen, dass er ohne jene gar nicht in dieser Ausführung denkbar ist.[117]

Und wen wüssten wir anders für diese frühe Zeit in Augsburg oder gar in Sachsen selbst zu nennen, der als Bildhauer eines solchen Rufes genossen hätte, dass ihm solch grosser Auftrag, wie es die Bestellung des Annaberger Altares doch war, hätte zu Teil werden können? Die Kunstgeschichte kennt keinen.

Da nun endlich die Ausführung des Figuralen am Annaberger Altare ganz ausgesprochen schwäbisch ist, und uns direkt zu Jörg Syrlin und in die Ulmer Schule führt — auf wen anders also könnten alle diese Tatsachen passen, wenn nicht auf Adolf Dauer?

Die Chronisten erwähnen, dass der Herzog Georg von Sachsen 1000 fl. zu dem Werke beigesteuert habe. Ich glaube

117 cf. Dohme, Gesch. d. dtsch. Architektur S. [illegible]. Er ist m. W. der erste, der auf diese zwingende Uebereinstimmung hingewiesen hat.

daher nicht zu weit zu gehen, wenn ich annehme, dass dieser Fürst es war, der den Namen Adolf Dauer's in Vorschlag brachte, wenngleich nicht nachzuweisen ist, dass der Auftrag zu dem Werke von ihm persönlich ausging. Zwischen Augsburg und Annaberg sind kaufmännische Beziehungen für jene Zeit nachweisbar.[118] Sodann war Herzog Georg selbst mehrere Male in Augsburg. Zunächst erwähnt Clemens Sender in seiner Chronik bei Aufzählung der auf dem Augsburger Reichstage von 1500 dorten anwesenden Fürstlichkeiten unter diesen den: „Hertzog Albrecht von Sachsen und sein sun hertzog Jörg".[119]

Dass der Herzog auch auf den Reichstagen von 1510 und 1518 in Augsburg war, erfahren wir aus einer Nachricht, die sich in einem Verzeichnisse der auf jenen Reichstagen Anwesenden findet. Da findet sich unter den als anwesend aufgezählten Fürstlichkeiten: „Hertzog Jörg zu Sachsen. Landgraue in Doringen vnd Marggraue zu Meissen."[120]

Was lag nun näher, als dass er sich dorten in Augsburg nach dem Meister umsah, der ihm gerade gut genug erschien, den Hochaltar für seine so sehr geliebte Annaberger Kirche zu schaffen! Und da hat er sicherlich Werke von Meister Adolf gesehen, die ihn bestimmten, gerade diesen mit dem ehrenvollen Auftrage zu bedenken. War doch 1518 die Fuggerkapelle eben fertig geworden, an deren künstlerischen Ausschmückung Adolf Dauer, wie wir sahen, so hervorragend beteiligt war! Es liegt m. E. klar zu Tage, dass der Altar für Annaberg mit Rücksicht auf jenen in der Fuggerkapelle und in den Formen der neuen Kunstweise bestellt worden ist.

Die Autorschaft Adolf Dauer's für diesen Altar steht also unzweifelhaft fest, wie verhält es sich aber nun mit der Entstehungszeit desselben? Albinus[121] setzt als Entstehungszeit das Jahr 1522 an, worin ihm Jenisius folgt.[122] Arnold konnte von mir

118 [illegible]

119 [illegible] Bd. XXIII [illegible] Städte: Augsburg, Bd. IV, S. 76 der Chronik Senders.

120 Das Verzeichnis befindet sich auf der Kreis- und Stadtbibliothek [illegible]

121 cf. Anmerkg. 115.

122 [illegible]

nicht verloren, wie der Stübel sagt, an Jenisius. Richter nun setzt dazu [illegible] von den Chronisten [illegible] für die Errichtung an, er sagt aber folgendes: „Dieser Altar ist, als Kirch Anno 1519 zu der Ehre der heiligen Anna von dem Bischoff zu Meisen, eingeweyhet worden, auch zugleich mit in die Ehren der heiligen Annä etc. etc. geweyhet worden.“[123] Wir müssen uns das wohl so denken, dass der aufgemauerte Altartisch, auf dem später Adolf Dauers Altar aufgebaut wurde, 1519 geweiht worden ist,[124] was ja nach den Vorschriften der katholischen Kirche genügte, um auf demselben die heiligen Handlungen durch den Priester vornehmen zu lassen.

Wie ihn einst Adolf Dauer aufstellte, frei und ohne jegliche Stütze, so steht der Altar heute noch da. Den Beweis dafür, dass seit jenem Tage der Aufstellung an dem Altare nicht die geringste Aenderung vorgenommen worden ist, noch dass von seinem einstigen Bestande etwas fehlt, erbringt eine von mir in dem oben erwähnten Manuskripte der Chronik des Jenisius zu Annaberg gefundene Federzeichnung von dem Altare, die ich hier auf Taf. XIII beifüge.[125] Einige kleine Beschädigungen einzelner Teile und Figuren, die aber nicht sehr störend wirken, werde ich bei näherer Besprechung der einzelnen Teile genau angeben.

Die Höhe der Summe, die für den Altar gezahlt worden sein soll, wird verschiedentlich angegeben, ich folge hier als den Zuverlässigsten der Chronisten wiederum Albinus und Richter, wenn ich diese Summe mit 2551 fl. annehme. Das Werk selbst hat damals nicht geringes Aufsehen gemacht und alle Chronisten sind voll des Lobes über die wunderbare und herrliche Arbeit, sowie die Pracht des Materials. Eine Angabe aller dieser Lobsprüche kann ich mir füglich sparen. Ueber die stilistischen Einwirkungen

123 [illegible]

124 [illegible]

125 [illegible] flüchtig durchgepaust.

[illegible] Altares und seine kunstgeschichtliche Bedeutung für Sachsen werde ich später zu sprechen haben.

Betrachten wir nun nach diesen notwendigen Erörterungen den Hochaltar selbst.[126]

In dem um eine Stufe über dem übrigen Chor der Kirche erhöhten Raume, auf dem gegenwärtig noch vier prächtige, gewaltige Flügelaltäre stehen, erhebt sich auf einem dreistufigen Unterbaue von schmutziggrauem Sandstein mit gotischen Profilierungen zu gewaltiger Höhe das Meisterwerk Adolf Dauer's, der Hochaltar der St. Annakirche.

Zunächst steht auf dem Sandsteinunterbau der eigentliche Altartisch. Um einen massiv aufgemauerten Kern legen sich dann die verschiedenfarbigen Marmorplatten derart als Verkleidung der Mauerflächen herum, dass die Ecken des Altares mit roten Marmorplatten, die Räume zwischen ihnen mit gelblich weissem Solenhofener Stein inkrustiert erscheinen. Die Vorderwand, aus drei Solenhofener Steinplatten gebildet, wird durch zwei rote Marmor-Lisenen in drei Felder geteilt. Den Altartisch selbst decken vier grosse, schwere Platten derart, dass zuoberst eine schöne rote Marmorplatte und dann abwechselnd eine Solenhofener-, hierauf eine grauweisse Marmor- und zu unterst wieder eine Solenhofener-Platte aufeinander folgen. Die Stelle, wo auf dem Altartische der eigentliche Aufbau beginnt, ist nicht mit Marmorplatten verkleidet. Die Höhe des ganzen Altares einschliesslich des Unterbaues beträgt 7,38 m.

Der eigentliche Altar besteht aus drei Teilen. Zunächst aus einer, durch inkrustierte Pilaster, die, vorspringend eine Nische bilden, belebte und links und rechts von diesen, in einer sehr hubsch geschwungenen Konsole endigenden Basis (wenn ich mich so ausdrücken darf), auf welcher das eigentliche Altarfeld sich nun erst erhebt.

Diese Basis wird durch ein kräftiges, weit ausladendes und stark verkröpftes Gesims abgeschlossen, auf welchem sich zunächst eine Art Sockel erhebt — ein durch zwei kleine Säulen

[126] cf. hierzu die beigefügten Abbildungen des Hochaltares nebst den Abbildungen einzelner Details desselben auf Tafel XIV u. XV; leider liess die Ausführung der für mich s. Zt. aufgenommenen Photo- [illegible]

und zwei Pilaster gebildeten Raume, in dem sich zwei Figuren befinden. Diese Säulen und Pilaster [illegible] die Fortsetzung [illegible] abschliessenden Gesimse [illegible] den Säulen und Pilastern des eigentlichen Aufbaues. Dieser zeigt vier Pilaster, welche das eigentliche Altarstück in ein grosses Mittelfeld und zwei Seitenfelder scheiden. Vor die Pilaster, die das, durch eine eingesetzte Solenhofener Platte rundbogig abgeschlossene Mittelfeld umrahmen, sind zwei Säulen gesetzt, welche Kapitäle in den Formen der Fruhrenaissance bekrönen. Die beiden mittleren Pilaster, welche durch die vor ihnen stehenden Säulen völlig maskiert werden, sind trotzdem auf's genaueste ausgearbeitet, dann aber, da wahrscheinlich die Säulen, wie sich erst bei der Aufstellung des Ganzen ergeben haben mag, zu weit vorgesprungen wären in der Mitte ausgehöhlt worden, damit die Säulenschäfte nicht über den Rand des aufsetzenden Kapitäls vorstünden, was sonst der Fall sein würde.

Das Kapitäl der Säulen und der durch sie verdeckten Pilaster ist aus einem Stücke gearbeitet. Sonderbarerweise tritt das Pilaster-Kapitäl auf der Rückwand des Altares um einige Centimeter zu Tage, und diese Rückseite ist ebenso vortrefflich ausgearbeitet, wie die Vorderseite.

Auf den Kapitälen der Säulen und Pilaster baut sich ein antikes Gebälk mit dreiteiligem Architrav, Fries und Kranzgesimse auf, das ziemlich stark verkröpft gebildet ist. Auf den Verkröpfungen der Ecken befindet sich je ein auf einem Delphine einherreitender Putto. Auf jeder der beiden mittleren Verkröpfungen steht ein wappenhaltender Putto.

Ueber dem Gebälk sodann, in der Fortsetzung des Mittelfeldes, erhebt sich ein durch ein Gesims abgeschlossener Aufsatz, in dessen Mitte sich eine Rundscheibe mit sieben Engelsköpfen in Wolken und einer Strahlenglorie befindet. Auf diesen Aufsatz folgt dann ein zweiter, schmälerer, der ebenfalls mit einem Gesims abschliesst und auf diesem steht, je an der Ecke und in der Mitte, eine Scheibe. Die mittlere grössere endigt in einer Blumenvase, an ihr klettern zwei Putten empor. Auf den Eckscheiben sitzt je ein Putto, während in den Zwischenräumen zwischen diesen drei Scheiben zwei kleine Putten auf Delphinen reitend dargestellt sind.

Der Altar erhebt sich auf der ziemlich schmalen Basis frei und ohne [illegible] Stütze zu [illegible] Höhe, [illegible] einzelnen Platten [illegible] Klammer[illegible] aufeinander gesetzt sind. Das Material, aus dem er besteht, ist Marmor in verschiedenen Farben.[127] Die Säulen, Pilaster, mit Ausnahme der beiden kleinen Pilaster der Basis, die aus Solenhofener Stein bestehen und mit rot gesprengtem Marmor eingelegt sind, das Gebälk, die Gesimse, mit Ausnahme zweier des Aufsatzes über dem Gebälk, bestehen aus Marmor. Die Voluten der Basis, die Pilaster, die das Mittelfeld umrahmen, sind aus Solenhofener Stein, ebenso die das Mittelfeld oben halbrund abschliessende Platte, die sämtlichen Figuren, die Kapitäle der Pilaster und Säulen, das Geäst des Baumes aus weichem Kehlheimer Stein.[128] Die Figuren, ausser Abraham, den Engeln, der Gruppe Maria und Joseph mit Jesus und Johannes (einem anbetenden Engel?) sind Bruststücke, [illegible] roten Marmorplatten des Hintergrundes gesetzt sind. Viele derselben stehen einfach auf dem Gesimse [illegible] Befestigung, [illegible] aus Blättern [illegible] empor, welche wahrscheinlich mit Dübeln an die Rückwand des Altares befestigt sind.

Die beiden Eckpilaster stehen auf einer nach unten ausladenden profilierten Basis und endigen, ohne aber wie die Säulen dies tun, nochmals mit einer Basis zu beginnen, in hübschen, in den Formen der venetianischen Frührenaissance gehaltenen Kapitälen. Die Säulen erheben sich auf einer, in dreifacher Abstufung nach oben sich verjüngenden Basis — die den Anschein erweckt, als ob sie aus drei übereinander gelegten, immer kleiner werdenden Rundscheiben bestände — ohne jegliche Profilierung, durchdringen das Gesimse und fangen wieder mit einer, die Stelle einer Basis vertretenden, Verdickung des Schaftendes an, um sodann, ohne sich zu verjüngen, in einem sehr schönen, über Eck ge-

[127] [illegible] Nr. IV, V, VI [illegible] Wi[illegible] n.

[128] Der Kehlheimer [illegible] ist [illegible] Bruchfläche und lässt sich leicht mit dem Messer schneiden, der Bruch verwittert in gelblich, grauweissem Ton. Der Solenhofener Stein dagegen ist mehr erbsgelb und viel härter. Die beiden Steinarten werden fast stets verwechselt

stellten Kapitäl zu [illegible], das gleichfalls die Formen der Frührenaissance Venedig's aufweist. Steche[129] behauptet sonderbarer Weise, dass die Säulen ohne Basen gebildet seien, aber was sollen denn diese Verdickungen des Schaftendes anders darstellen, als Basen! Diese sollten ganz sicher in Annaberg an Ort und Stelle erst ausgearbeitet werden, was dann unterblieben ist! Die Gesimse zeigen stark geschwungene Profilierungen, die Verkröpfungen springen weit vor. Das Gebälk besteht aus einem dreigeteilten Architrav, einer Friesplatte, einem schön geschwungenen Geison und der Sima. Die Konsolen der Basis bilden zwei aufeinander zustrebende und sich dann wieder in leichter Windung entfliehende Spiralen. Diese Konsolen zieren am äusseren Rande wundervoll gearbeitete Akanthusblätter mit und ohne Trauben. Der Körper der Konsolen ist in geometrischen Mustern mit verschiedenfarbigem Marmor ganz in der Art und Weise wie der Fussboden der Fuggerkapelle ausgelegt. Sodann finden sich da noch auf einer eingelegten Platte von grünweissem Marmor sehr hübsch gebildete Relief-Ornamente, oben eine Ranke mit Traube, unten eine Ranke.

Aus dem ganzen Aufbau des Altares ersieht man zur Genüge, dass sein Meister kein geschulter Architekt war. Sicher lehnte er sich an den Altar in der Fuggerkapelle oder an andere, ihm vielleicht durch Burgkmair bekannt gewordene Altarwerke oder Grabmäler Ober-Italiens, wahrscheinlich Venedig's an. Der ganze Altar-Aufbau macht eigentlich den Eindruck einer Schreiner-Architektur, wie man ja auch diese ganze, in Venedig so sehr verbreitete, Kunstweise der Intarsierung mit vielfarbigen Steinen als eine Schreinerkunst, allerdings im edelsten Sinne des Wortes ansehen kann.

Bode's Urteil[130] über diesen Altar, das er dann in seinem späteren Aufsatze über „Hans Daucher" mildert,[131] scheint mir

[129] Steche, a. a. O.

[130] [illegible] Bode, Geschichte der deutschen Plastik. Er sagt da: «Namentlich letzterer Altar (Annaberg) so prächtig er (als dtsche. Arbeit) im Material ist, wirkt doch besonders unglücklich durch die stillose Mischung anspruchsvoller und nüchterner Hochrenaissanceformen und Ornamente mit confus angeordneten Halbfiguren von beinahe alterthümlichem und herb schwäbischem Charakter. Diese weisen übrigens, allein betrachtet, manch schöne Züge auf».

[131] Im Jahrb. VIII, a. a. O., sagt er dann, dass es tüchtige, wenn auch etwas herbe Charakterfiguren seien.

[illegible] haben müssen. [illegible] dem Worte Gurlitt [illegible] und Steche [illegible] worden.[134]

Betrachten wir nun die figurlichen Darstellungen.

Die Kirche in Annaberg war zu Ehren der heiligen Mutter Anna erbaut und 1519 eingeweiht worden. Die hl. Anna galt als Beschützerin von Silber und Gold und des Bergbaues, und ihr Kultus stand gerade im XVI. Jahrhundert in voller Blüte. Der Herzog Georg hatte zu dieser Kirche, wie uns die Chronisten berichten, von überall her Reliquien der Heiligen herbeibringen lassen, ja er schickte sogar eine eigene Botschaft, den Ratszimmermeister Welfinger mit einem Geistlichen nach Lyon, von wo diese 1504 zurückkehrten und eine Kniescheibe, eine Rippe und ein Achselbein aus einem bei Lyon gelegenen Annenkloster mit sich brachten. Einen Finger brachte Herzog Georg selbst von Prag mit. 1509 hielt man mit grossem Gepränge zum ersten Male den Annemarkt ab, der heute noch in Annaberg begangen wird.

Dass man aus den mitgeteilten Gründen den Hauptaltar der Kirche in St. Annen's Ehre weihte, dass dieser aber auch Darstellungen, die sich auf das Leben dieser Heiligen beziehen mussten, zu enthalten hatte, liegt auf der Hand. Man wählte die Darstellung des Stammbaumes Christi, die wir seit dem XII., nach anderer Annahme seit dem XIII. Jahrhundert in der Kunstgeschichte vielfach finden.[135] Dies war eine Aufgabe, an der bisher eigentlich alle gescheitert waren, so weit es sich um die plastische Darstellung dieses durchaus unplastischen Stoffes, wenigstens in seiner alten Darstellungsweise, handelte. Auch Veit Stoss hat in seinem berühmten Altar zu Krakau den Stoff behandelt, aller-

[illegible] C. Gurlitt.

[illegible] denkmäler des Kgrchs. Sachsen a. a. O., wo sich auch zwei Abbildungen des Altares finden. Bode und Steche sprechen hier von Solenhofener Stein, in seinem Aufs. i. Jahrb. VIII, sagt Bode dann S. 8, dass die Figuren aus Kehlheimer Stein seien.

Meine obigen Auseinandersetzungen dürften die Sachlage klar

[135] cf. darüber: Müller und Mothes, Archäolog. Wörterb. II, S. 550 u. 875. Leipzig u. Berlin 1878. Ferner Otte, Handb. d. Kunstarchäolog. Leipzig 1883. Bd. I, S. 516, wo sich verschiedene Darstellungen aufgezeichnet finden.

[illegible]ings nur nebensächlich, aber er lässt noch ganz, wie wir dies auf Gemälden finden, die einzelnen Vorfahren Christi auf den Zweigen des Baumes sitzen.[136]

Adolf Dauer dagegen hat wenigstens versucht, den Stoff etwas ausserhalb der alten, breitgetretenen Bahnen zu gestalten. Zunächst ist sein Altarwerk von den uns erhaltenen das erste,[137] das in Deutschland in der Plastik die Gotik verlässt und sich voll und ganz der Renaissance zuwendet. Wenn nun der Aufbau auch gerade kein glücklicher zu nennen ist, so bleibt ihm immerhin das Verdienst, die Renaissance hier zuerst eingebürgert zu haben.

In den übrigen Werken, welche dies Thema behandeln, hatte man es durch Jahrhunderte mit mehr oder weniger Abweichungen so gestaltet, dass man Abraham, in der Predella liegend, darstellte. Aus seiner Brust liess man dann den Baum entspriessen, der sich verästelnd, in seinen Zweigen die Vorfahren Christi sitzend oder stehend trug. Die Komposition gipfelte dann entweder in der Maria mit dem Kinde, oder in der Gestalt des thronenden Erlösers.

Wie man sieht, ein Thema, das den Gesetzen und Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei entsprach, für die Plastik aber völlig ungeeignet erscheinen musste. Wie beunruhigend wirkt das Gewirr von Aesten und Zweigen, wie stösst es aber auch auf technische Schwierigkeiten! Auch an dem Werke Adolf's tritt es uns störend und verwirrend entgegen. Am meisten macht dies sich in der Gruppe von Joachim und Anna im Mittelfelde des Altares bemerklich. Dieses Gewirr, dieses Durcheinander, Auf und Nieder macht allerdings einen „konfusen" Eindruck. Noch viel unangenehmer aber und das ästhetische Gefühl verletzender wirkt das Hervortreten der einzelnen Aeste aus der Brust der einzelnen Figuren. Adolf Dauer hat es, so weit er dies konnte, wenn anders er den gegebenen Stoff überhaupt schildern wollte, vermieden und lässt die Ranken hinter dem Rücken der Dargestellten sich emporwinden. Allein ganz hat auch er sich von dem Herkömmlichen nicht losmachen können. Vielleicht trug aber auch die Bestellung daran die Schuld!

136 Der Schnitzer [illegible]

137 Wahrscheinlich [illegible] Renaissance-Altar und ihn schrieben wir doch Dauer zu.

Aber dennoch hat er eine neue, meines Erachtens, wesentliche Lösung des Problems gefunden, das der neuen Kunstauffassung mehr entsprechen musste, als das alte, hergebrachte, völlig abgeleierte Schema. Zunächst bringt er die Hauptpersonen in einem von den übrigen gesonderten Hauptfelde zur Darstellung. Unten ruht in der Predella Abraham, über ihm befinden sich unter den sechs dort Dargestellten als Hauptpersonen David und Salomo, darüber Joachim und Anna und den Abschluss bildet, entgegen dem bisher Gebrachten, eine Gruppe, Maria und Joseph und ein Engel das Jesuskind anbetend. Ueber dieser Gruppe schwebt der hl. Geist in Gestalt der Taube. Die anderen Personen von minderer Bedeutung hat er in die Seitenfelder des Altares verwiesen. Unser Auge fällt sofort auf die Mittelgruppe und dort sieht es sofort alles, was der Hauptsache nach die Geschichte des Geschlechtes Jesu ausmacht, Abraham, David, Joachim und Anna. Wenn wir dieses sehen, so haben wir das ganze alte Testament, sie sind die Hauptmomente in der alttestamentlichen Geschichte, sie die Merksteine, auf denen das Auge haften bleibt, wenn es jene Zeiten überschaut.

Ganz neu ist nun die Anbringung der Gruppe als Schlusspunkt der Darstellung. Dieses hat vor Dauer, soviel ich sehe, niemand getan! Der Einzige, der um dieselbe Zeit ungefähr eine ähnliche Lösung fand, aber auf einem anderen Gebiete der Kunst, ist der Maler Sebastian Schel, von dem ich ein mit 1517 datiertes Altarwerk, das den gleichen Stoff behandelt, und sich ursprünglich in dem Schlosse Annaberg in Tirol befand,[138] im Ferdinandeum zu Innsbruck sah.

Von einer Einwirkung oder gar Beeinflussung Schel's auf Dauer kann selbstverständlich keine Rede sein.

Eine Besprechung der einzelnen Figuren des Annaberger Altares, deren es im ganzen 38 sind, wozu noch 7 Engelsköpfe im Medaillon kommen, würde zu weit führen und auch, da ich eine Photographie hier anfüge, überflüssig sein. Sie erreichen eine durchschnittliche Höhe von 36—50 cm., Abraham, Maria und Joseph sind fast in Lebensgrösse gegeben. Sämtliche Fi-

[138] Eine Beschreibung des Werkes nebst einer Abbildung findet sich bei Schönherr, gesammelte Schriften, I. Innsbruck 1900, S. 21 u. 22.

guren sind aus Kelheimer Stein. Im grossen und ganzen sind der Altar und seine Figuren tadellos erhalten, einige kleine Beschädigungen an den Figuren wirken nicht allzu störend. Nur der Stammbaum ist nicht mehr ganz intakt erhalten, namentlich fehlen vielfach die Verbindungsglieder mit den Blütendolden und -Kelchen, aus denen die betreffenden Figuren hervorspriessen. Man merkt Dauher das Bestreben an, Gruppen zu schalten, in denen die einzelnen Personen gegenseitig in körperliche oder seelische Beziehung gesetzt werden, auch dies wieder ein neues Moment in der Bildung des gegebenen Themas. Am meisten fällt uns dies Bestreben in die Augen, wenn wir die zwölf Figuren betrachten, die sich in dem Querstreifen befinden, der gleichsam den Sockel des Altares bildend, zwischen den abschliessenden, vorspringenden Gesimsen der Basis und des Altares hinläuft. Dieser Streifen gliedert sich in eine Mittelgruppe von sechs und in zwei Seitengruppen, links und rechts der Mittelgruppe, von je drei Personen.

Sehen wir uns einmal die linke Seitengruppe an. Dem Manne in der Mitte, der auch etwas grösser gebildet ist, als die beiden anderen, nähern sich von rechts und links mit sprechenden Handbewegungen zwei Männer, von denen der rechts ihm etwas erzählt, wenigstens sagt uns dies der Ausdruck seines Gesichtes, während der links, als warte er auf die Beendigung der Rede des anderen, sinnend dahinschaut, die Hand aber gleichsam schon zu sprechen beginnt. Sehr schön ist der Mann in der Mitte charakterisiert, wie er den Kopf seinem Nachbar zur Linken zuwendet, während sein Ohr schon auf die Rede seines Nachbarn rechts hinhorcht.

Dann die rechte Seitengruppe. Wiederum sind es drei Personen. Die Szene mutet uns an, wie direkt aus dem Leben gegriffen. Dieser starke, trotzige, brutal dreinschauende Mann in der Mitte, der übrigens ganz genau auf dem Altar in der St. Ulrichskirche zu Augsburg auf dem Relief des Falles Jesu unter dem Kreuze als roh dreinschlagender Henkersknecht vorkommt, sieht aus, als ob er im Begriffe stände, seinen Willen durchzusetzen, stände ihm auch eine Welt entgegen! Der Zweite links, eine bedächtige, ruhige und stille Natur, legt beschwichtigend die rechte Hand auf den Oberarm des Mittleren, ihn so gleichsam von seinem Vorhaben abhaltend, während jener rechts, mit den

ängstlichen, furchtsamen Zügen, der die Hände über der Brust gekreuzt, schon darüber nachzusinnen scheint, welche Folgen das Unternehmen des Mittleren haben könnte.

Sodann folgen in der Mitte drei Gruppen von je zwei Personen, die zueinander in nahe Beziehung gesetzt sind. Von diesen tritt wiederum die mittlere, David und Salomon, aus der Gesamtgruppe heraus und bildet so den Mittelpunkt zu dem die beiden anderen Gruppen in Beziehung gesetzt sind. Dasselbe sahen wir ja schon in den zwei Gruppen von je drei Personen, die sich links und rechts von dieser ebengenannten Mittelgruppe in den Seitenfeldern des Altares befinden. Besonders charakteristisch ist es dargestellt, wie David den Tönen lauscht, die er soeben seiner Harfe entlockt. Das Haupt etwas geneigt, den Körper ein wenig vorgebeugt, gibt Dauer ihn ganz in der Haltung wieder, wie uns Spieler entgegentreten.

Von hervorragender Schönheit ist der Jüngling in der Gruppe rechts, eine herrlich durchgeführte Gestalt.

Am altertümlichsten eigentlich muten uns Joachim und Anna an, die in dem bunten Gewirr von Ranken, Astwerk und Spruchbändern fast selbst zum Ornament werden, trotzdem die Figur der Anna eine besonders lebensvoll und individuell gebildete Persönlichkeit ist, und wie ich glaube, ein Porträt darstellt.[139] Joachim macht dagegen einen etwas befangenen Eindruck.

Betrachten wir weiter die beiden Einzelfiguren in den Seitenfeldern links und rechts, so finden wir wieder genau nach dem Leben geschaffen, Bildnisse, die wahrscheinlich bedeutende, Zeitgenossen des Meisters darstellen. Bedeutend aufgefasste Gestalten! Links der von einem gewaltigen inneren Impulse getriebene Mann, der empor schaut mit einer Innigkeit des Ausdruckes, einer Stärke sehnenden Gefühls, die unsere Bewunderung im vollsten Masse verdient. Und nun dagegen der rechts. Hier ist alles weich, zart, lyrisch, fast elegisch. Und wie fein hat das der Künstler durch das Aeussere schon auszudrücken gewusst. Dorten links, der kräftige, sehnige Mann, bei dem hinter dem festen Wollen ein ebenso tüchtiges Können steht, und hier der behäbige, etwas feiste

139) In [illegible] Art [illegible] G[illegible] [illegible] mit [illegible] der Berliner Holzbüsten überein.

Patrizier mit der sorgfältig gepflegten, aristokratischen, fast frauenhaft gebildeten Hand. Auch dieses ein Porträt, aber wen stellt es dar?

Eine hervorragende Leistung ist auch die männliche Figur der über dem eben genannten Porträt sich erhebenden Gruppe im rechten Seitenfelde des Altars.

Nun die Gruppe, welche die ganze Darstellung abschliesst, Maria, Joseph und ein Engel (Johannes?), das Jesuskind anbetend. Ihre Erfindung ist nicht das Eigentum unseres Meisters, wir kennen sie schon von vielen früheren Gemälden deutscher Meister. Joseph, der, wie auf den meisten Darstellungen der Zeit, einen etwas mürrischen Ausdruck zeigt, ist nicht von besonderem Interesse, ja der Faltenwurf ist geradezu ein unglücklicher zu nennen, da die Figur in der Mitte auseinander gebrochen zu sein scheint.

In der still und ruhig daknieenden Gestalt der Maria aber, mit ihren über der Brust gekreuzten Händen, ihren halbgeschlossenen Augen, deren Blick etwas nach rechts hernieder zum Beschauer geht, ist es Dauer geglückt, den Ausdruck demütiger Jungfräulichkeit in herzlich bewegender Weise zu finden.

Der Kopftypus stellt sich uns dar, als eine Gesichtsbildung auf langem schlankem Halse, die Stirne frei und licht, von dem in üppigen Zöpfen oder besser offenen Haarmassen bis zur Schulter herniederfallenden Haare eingerahmt, mit kleinem Munde, etwas vollen nach vorn sich zusammenpressenden Lippen, runden und vollen Wangen, und mit kleinem, etwas vorspringendem Kinn, das ein Grübchen zeigt. Die Augenbrauen sind nur leicht angedeutet und verlaufen in die Stirne. Die Nase ist lang und gerade, der Hals sehr schön gebildet.

Offenbar lag die Bildung solcher Typen, die Wiedergabe träumerischen Beschauens, naiver Fröhlichkeit und Heiterkeit unserem Meister näher als die Darstellung des Bewegten, Leidenschaftlichen, Dramatischen. Betrachten wir alle Figuren des Altares, so müssen wir sagen, abgesehen von einigen Ausnahmen macht sich äusserlich eine etwas starre Befangenheit geltend, und wenn wir auch sehen, wie lebhaft bewegt sie mit den Händen gestikulieren, so ist doch nicht die volle Freiheit des Handelns zum Ausdruck gebracht. Es ist über sie ein Hauch der Müdigkeit, von Apathie hingebreitet, dem sie sich nicht entziehen können. Einzelne Ausnahmen sind immerhin, wie wir sahen, vorhanden.

Das Vorzüglichste aber, was Adolf Daucher [illegible] geschaffen, das sind seine Engel [illegible] Putten. Sie verdienen es [illegible] auch, etwas näher in's Auge gefasst zu werden.

Welche köstliche Frische von Naturbeobachtung, welche entzückende Genreszene stellt sich uns da nicht in der Gruppe der hl. Vorfahren Christi in der oberen Ecke des linken Seitenfeldes dar!

Diese kleine fröhliche Gesellschaft kümmert sich nicht um das, was da in ihrer Nähe an heiligen und ernsten Dingen vorgeht, ihre Seele ist nicht gedrückt von den Gebilden der Zukunft, wie sie vielfach die Propheten und Könige da in ihrer Gesellschaft belasten mögen. Eine Schar spielender Kinder, wie er sie wohl jeden Tag auf Augsburg's Gassen sah, so hat der Meister sie dargestellt. Aber auch hier bildet wieder einer der kleinen Gesellen den Mittelpuukt, um den die anderen drei, wie um ihn zu beschwichtigen, sich gruppieren. Die beiden Kleinen rechts sind die lautere Lust und Fröhlichkeit selbst.

Diese reizenden Gruppen vermitteln den Uebergang zu der fröhlichen Welt, die sich über dem Gebälk aufbaut und die unsere vollste Beachtung verdient.

In etwas gekrümmter Haltung, fest auf das linke Bein aufgestellt, die linke Hufte etwas eingezogen, so beugt sich wie spähend der Wappenhaltende Putto links vor und schaut, das linke Auge etwas zukneifend, lächelnd nach links oben in die Ferne. Die kleinen Hände halten, fast unbewusst, das sächsische Wappenschild. Eine dralle, dicke, pausbäckige Gestalt mit all der Naivität und köstlichen Frische, wie sie eben nur jenem Alter eigen ist!

Hier zeigt sich eine meisterliche Beobachtung in den kindlichen, uberall noch unentwickelten Formen der Händchen, der Arme, der Beinchen, im dicken runden Gesichtchen mit der eigentümlich sich vorschiebenden Oberlippe, die dem Antlitze einen so eigenartigen Zug verleiht. Auch die Art, wie er den Putto das Wappen halten lässt, ist bedeutend.

Er lässt ihn das Wappenschild nicht etwa krampfhaft festhalten, noch lässt er ihn sich desselben als Stütze bedienen, nein, als spähe er nach irgend etwas, was da weit draussen in der Welt vor sich geht, mit vorgebeugtem Körper, lächelnd, ohne

Furcht und Tadel, ein kleiner Bayard, hält das wackere Bürschchen da oben seinen Schild geistesabwesend, ganz lose mit seinen allerliebsten kleinen Patschhändchen.

Und ein gleich vortreffliches Werk ist sein kleiner Kamerad, der ganz die gleichen Vorzüge mit ihm teilt.

Wie sie so dastehen, auf ihrer hohen Warte, durch leises Wenden des Kopfes, durch die sich entsprechenden Ausbiegungen der Hüften, durch die Konzentration der Blicke auf einen bestimmten Punkt in innigste Beziehung gesetzt, sind sie zwei kleine wackere Wächter, wie wir sie uns wohl schöner gebildet nicht denken können! Und es sind echt deutsche Kinder, die nichts an sich haben von italienischer Frühreife. Kraftstrotzende, fröhliche Burschen mit nicht allzu feinen Zügen.

Und weiter jene heitere Gesellschaft, die weiter über dem Gebälk ihr Spiel treibt, jene auf Delphinen lustig dahinreitenden beiden kleinen Gesellen, jener Schar, die in tollem Uebermut an der Scheibe emporklettert und mit Ausgelassenheit es sich da oben bequem macht, die beiden Kleinen, denen es auf ihren Delphinen sehr gut zu gefallen scheint. Nackt, nur mit einem ärmellosen Hemdchen bekleidet, mit Flugeln an der Schulter, so tollen sie da oben in der Höhe herum, und wenn der Blick von den ernsten stillen Figuren da unten, im Grunde des Altares, hinauf schweift zu dieser in luftiger Höhe, von dem farbigen, durch die buntbemalten mächtigen Chorfenster hereinflutenden Lichte in rosigen Schein getauchten, kleinen Wesen, da ist es einem als hätte man soeben zwei Welten geschaut. Unten, das aus einer sterbenden, veralteten Kunst sich zu neuen Formen emporringende, das Streben nach einer Vollkommenheit, die noch nicht erreicht wird, allüberall noch ein Sehnen und ein fester Wille, das Neue und Hohe zu erreichen. Oben aber zur Wirklichkeit geworden, was die Künstlerseele zu erringen unternahm: ein Schaffen, frei und ungezwungen, ohne jeden Formelkram, ohne starre, die Kunst bannende schematische Gesetze!

Werfen wir nach dieser Abschweifung noch einen kurzen Blick auf die Einzelheiten, die uns an dem Altare entgegentreten.

Was zunächst das Architektonische angeht, so ist es klar, dass sich Adolf Dauer hier an Formen der Hochrenaissance an-

gelehnt hat, deren Bekanntschaft ihm durch Burgkmair vermittelt worden ist. Wahrscheinlich, so nehmen wir an, war auch der Altar der Fuggerkapelle schon in ähnlichen Formen und einem gleichartigen Aufbau gehalten, wie der Altar in Annaberg, der Adolf Dauer auf Grund wohl jenes in Bestellung gegeben wurde. Die Art, wie er die Pilaster konstruiert, wie er die Inkrustation ausgeführt hat, weist direkt auf die Fuggerkapelle. Ja, ich bin sogar der Ueberzeugung, dass bei beiden Werken dasselbe Material grösstenteils zur Verwendung gekommen ist, nämlich Untersberger Marmor. Der weiche, „Kehlheimer" Stein, den man mit dem Messer schneiden kann, soll übrigens in jener Zeit in der Nähe von Ulm vorgekommen sein. In der Klosterkirche zu Blaubeuern finden sich wenigstens Statuen aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts, die aus einem ganz ähnlichen Material gearbeitet sind, wie die Figuren in Annaberg. Vielleicht bekam es also Meister Adolf nicht aus dem immerhin weit entfernten Kehlheim bei Regensburg, sondern aus der Nähe von Ulm.

Der Aufbau der Säulen ist, wie wir schon sahen, ein sehr ungeschickter, dagegen sind die Kapitäle mit grosser Feinheit gearbeitet. Der Aufsatz, der sich über dem Gebälk erhebt, ist viel zu hoch und wirkt in einzelnen Teilen zu leer und trocken. Die Figuren sind im allgemeinen viel zu klein und werden von dieser schweren massigen Architektur mit all ihren verkröpften Gesimsen etc. erdruckt. Ein Architekt war Adolf Dauer, wie wir sahen, eben nicht, wenigstens in den Formen der Renaissance nicht. Doch durfen wir ihm, der den grössten Teil seines Lebens noch in der gotischen Anschauungsweise geschaffen hatte, so weit dies wenigstens für die Architektur zutrifft, dies nicht verübeln. Steche's Bemerkung, das Architektonische des Altares sei zu gross geraten, trifft völlig das Richtige.[140] Dieses ist das eine Moment, das die Wirkung des Werkes beeinträchtigt.

Hierzu kommen aber noch verschiedene andere Momente. Zunächst heben sich die Figuren von dem stumpf gewordenen roten Marmor des Hintergrundes nicht genügend ab. Dann ist aber auch das Milieu daran schuld, dass das Werk so gar nicht richtig wirkt.

140 Steche, Kunstdenkmäler etc., [illegible]

Einerseits ist die St. Annakirche völlig in Licht gebadet, das durch die mächtigen Fenster seinen Einzug nimmt. Wenn dieselben nun auch mit Glasgemälden versehen sind, so ist die Helligkeit, die in dem Innenraume herrscht, doch eine blendende. Andererseits ist die Kirche in lichter Farbe angestrichen, was ebenfalls niederdrückend für den Altar wirkt. Endlich befinden sich dort, fast in einer Linie mit dem Altare und nicht weiter als drei bis fünf Meter von ihm entfernt, nicht weniger als drei grosse, mächtige, in Gold und Farben üppig prangende, geschnizte Flügelaltäre, denen sich noch ein dreiteiliger Bildaltar beigesellt.

Und nun denke man sich inmitten all dieses Farbenrausches den hohen Altar Dauer's mit seinem schmutziggrauen Unterbau, seinen abgeblassten, blind gewordenen Marmorplatten, Säulen und Gesimsen und darinnen die verhältnismässig kleinen Figuren in dem bescheidenen, glanzlosen Kehlheimer Stein! Was Wunder, dass der Altar mit seinen unleugbaren Schönheiten, die er aufweist, bis jetzt von allen denen, die ihn nur flüchtig betrachteten, nicht genügend gewürdigt, ja sogar direkt als unbedeutendes Werk hingestellt worden ist!

Die Technik, in der die Figuren und die Ornamente gearbeitet sind, ist eine ganz vorzügliche. Man prüfe den Blattkelch über dem Haupte der Einzelfigur im linken Seitenfelde, dessen eigenartig geformte Blätter übrigens wieder auf die Fuggerkapelle und auf Burgkmairs Einfluss hinweisen. Mit welcher Zartheit und Feinheit sind alle Details herausgearbeitet, welche Naturbeobachtung spricht sich z. B. in den Akanthusblättern der beiden Konsolen der Basis aus! Auch die Bildung des Stammbaumes ist eine ganz der Natur nachgeahmte. Von geradezu unübertrefflicher Arbeit ist die Bildung der meisten Hände. Ebenso sind Haare und Bart in den meisten Fällen vortrefflich wiedergegeben. Das Haar besonders ist gut charakterisiert, je nachdem es ein weiches, sich wellendes, oder ein hartes, in langen Strähnen herunterfallendes ist. Von feiner Arbeit zeugen sowohl die Ornamente als [illegible] die Kapitelbildungen. Geradezu unerschöpflich ist die Phantasie des Meisters in der Gestaltung der letzteren, die zum Teil sehr phantastisch gedacht sind. Die Bildung des Nackten, so weit es zu Tage tritt, ganz besonders aber an den Putten, ist gut und zeugt von anatomischem

Verständnis des Meisters. Die Lippen und die Augensterne vieler Figuren sind bemalt, was noch an die alte Kunstweise der Polychromierung, die sich hier aber nur noch auf Lippen und Augen, ganz vereinzelt auf den Gewändern vorfindet, gemahnt. Die Faltengebung zeigt noch viel Knitteriges, weist aber auch viele einzelne grosse und schöne Züge auf; immer ist sie der Natur abgelauscht und folgt den Bewegungen des Körpers. Dass Adolf Dauer seinen Holzstil hier auf den Stein übertrug, haben wir schon früher angeführt.

Von einem eigentlichen feststehenden Typus können wir hier nicht gut reden, da viele der Figuren ganz individuell sind und sicherlich Porträts darstellen. Immerhin fällt eine gewisse Betonung des Augenbrauenbogens, eine etwas starke Nase, ein stark betontes Jochbein, ein etwas vorspringender Unterkiefer, tief und weitab der Nase liegende Augen und ein im Ganzen knochiges, breites, im Kinn spitzzulaufendes, Gesicht auf, von diesem sind einzelne Züge fast auf jeder Figur wiederzufinden.

Die Frauenköpfe zeigen ein mehr rundes, volles Oval mit fleischigen Wangen, langer gerader Nase, kleinem Mund und spitzzulaufendem Kinn.

Als Ornamente pflanzlicher Natur verwendet er den Akanthus, das Weinblatt, die Rebe und dann jenes eigentümliche Blatt Burgkmairs, das schon Erwähnung fand, endlich an den Kapitälen ein am Grunde breites, vorn spitzzulaufendes Blatt.

Auf den Gewändern, zum Beispiel dem des Abraham, kommt ausserdem noch die Distel vor.

SCHLUSS

Im Jahre 1522 finden wir zum letzten Male den Namen Adolf Dauher's in den Steuerbüchern Augsburgs verzeichnet. Unter der Rubrik „Ausserhalb St. Gallenthor" steht „Item Adolf Dawher zalt 1 fl. und 15 kr.. Hans sein Sun zalt 1 fl. [illegible] kr."

Im folgenden Jahre zahlt sein Tochtermann Endris Stromair für ihn die Steuer und im Jahre 1524 steht unter der Rubrik: Ausserhalb St. Gallentor „It. Adolff Dauherin zahlt [illegible] fl. 30 kr."

Des Meisters Name ist von nun an aus den Steuerbüchern verschwunden. Er selbst ist demnach nicht mehr unter den Lebenden. Wahrscheinlich ist er schon im Herbste des Jahres 1523 verstorben, sicher aber vor dem Herbste 1524, da seiner Frau Name hier schon eingesetzt ist.

Sonderbarer Weise findet sich sein Name nicht unter den von Robert Vischer [141] veröffentlichten Namen verstorbener Meister, unter denen doch alle uns von damals bekannten Namen wie Engelberg, Burgkmair, Apt, Breu, Gregor Erhart, und Adolfs Sohn Hans Dauer vorkommen. Da der Name seiner Frau Affra bis zum Jahre 1543 in den Steuerbüchern vorkommt, so ist es doch wohl ausgeschlossen, dass Adolf während einer solch langen Zeit von Augsburg eventl. durch Aufträge ferngehalten worden sei. Immerhin wäre es ja nicht ausgeschlossen, dass er vielleicht mit einem Auftrage auswärts beschäftigt, dorten gestorben sei. Für die Tatsache, dass er in dem genannten Zeitraum gestorben sein muss, bringe ich eine von mir im Steuerbuche von 1524 am Schlusse desselben gefundene, nachstehende Notiz: „It 28. tag Marciy ano d. 25. haben Hans Dauher und Endris Stromair an

[141] R. Vischer, [illegible]

[illegible] Steuerbuche wissen,[143] mit einer Tochter Adolf Dauer's verheiratet, also bezieht sich das „Schwager" in der soeben zitierten Urkunde auf ihn: der Schwager, für den man die Erbschaftssteuer nachzahlt, ist nicht in Augsburg anwesend. Dieser und Hans [illegible] urkundlich bezeugt ist.

Bisher war man allgemein der irrigen Ansicht, dass Meister Adolf Dauer nach Wien gezogen sei. Bode setzt dieses ohne Quellenangabe in das Jahr 1525.[144]

Herberger stellte, gestützt auf die Sender'sche chronikalische Nachricht das Jahr 1528 für diese Reise unseres Meisters nach Wien auf.[145] Dieses ist eine falsche Annahme. Die betreffende Nachricht bei Sender[146] muss man nicht auf unseren Meister Adolf, sondern auf dessen ältesten Sohn Hans Adolf, der ebenfalls Bildhauer war, beziehen. Ich werde in einer späteren Abhandlung diese Angelegenheit näher erklären und beweisen.

Nehmen wir das Jahr 1470, wie wir es im Anfange dieser Arbeit taten, als das Geburtsjahr Adolf Dauer's an, so ist er verhältnismässig jung, in einem Alter von ungefähr 54 Jahren gestorben. Er hinterliess eine Witwe, Affra mit Namen, die noch bis zum Jahre 1543 in den Steuerbüchern Augsburgs vorkommt. In diesem Jahre findet sich der Vermerk „Affra Dauherin ist ins Siechenhaus". Im folgenden Jahre ist dann auch ihr Name für immer aus den Steuerbüchern verschwunden. Wir dürfen annehmen, dass sie vielleicht schon in diesem Jahre 1543 oder doch sehr bald darauf entschlafen ist. Da sie im Jahre 1542 noch 6 Heller Steuern zahlte, so hat sie bis zu ihrem Lebensende wahrscheinlich immerhin noch etwas, wenn auch nicht viel Vermögen

142 Augsburger Steuerbuch v. Jahre 1524, p. 48 d. Anhang VII. Nachtrag I.

[illegible]

144 Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsammlg. VIII. S. 8.

145 Zeitschr. d. histor. Ver. f. Schwaben und Neuburg, 1887. XIV. Jahrg. S. 95.

146 Chronik d. dtschn. Städte, Bd. 23. Schwäb. Städte: Augsburg Bd. IV. S. 197 ff.

gesessen. Der Umstand, dass sie ins Siechenhaus geht, zwingt uns nicht zu der Annahme, dass sie dies aus Armut getan habe, eine Krankheit kann hieran ebensogut schuld gewesen sein. Von den beiden Söhnen Hans Adolf und Hans, die beide Bildhauer waren, wird später die Rede sein. — Aus den Zunftbüchern ersehen wir dann noch, dass ein Lienhart Beck (Beckh) im Jahre 1518 einen Martin und Jörg Dauer als Lernknaben vorstellt.[147] Auch diese sind sicher Söhne des Meisters Adolf gewesen. Wie es scheint, hat er noch einen fünften Sohn Anton gehabt, der als „Anthoni Dauher" in den Steuerbüchern zum ersten Male 1531 unter der Ortsangabe „Vom Nagengast" als 12 kr. und 5 h. zahlend, aufgeführt wird. Bis zum Jahre 1545 findet er sich fortlaufend in den Steuerbüchern aufgeführt, er bringt es aber nie über eine jährliche Steuer von 14 kr., muss demnach keine grosse Einnahmen, geschweige denn Vermögen gehabt haben. 1546 und 1547 steht sein Name in den Steuerbüchern noch verzeichnet, aber ohne Angabe des Betrages, von da ab ist dann auch er verschwunden. Entweder ist er zwischen 1546 und 1547 gestorben, oder, was wahrscheinlicher erscheint, er hat Augsburg verlassen. Darüber, was er war, habe ich nichts finden können.

Die eine Tochter Adolf's war, wie wir schon hörten, mit Endris Stromair verheiratet, eine zweite hatte der Kistler Wolfgang Weisskopf heimgeführt, wie uns aus den im Anhange unter VIII und IX mitgeteilten Urkunden ersichtlich wird.[147a]

Diesen seinen fünf Söhnen und zwei Töchtern hinterliess Adolf, wenn wir den von Hans Adolf versteuerten Erbteil für alle Kinder gleich setzen dürfen, ein Barvermögen von ungefähr 400—450 fl.; wenn wir nun noch das hinzu rechnen, was er seiner Gattin hinterlassen hatte, was wir doch wenigstens auch in Höhe eines sogenannten Kindsteiles annehmen dürfen, so würde sich ein Gesamtbarvermögen von ca. 500 fl. ergeben, eine für jene Zeit sehr grosse Summe.[148] Dazu kommen dann noch die beiden Häuser, wovon das eine ausserhalb St. Gallentor und das andere Salta zum Windbrunnen lag.

147 R. Vischer, Studien, a. a. O.

147a [illegible] Anh[illegible] VIII Nachtrag II.

148 cf. hier, was Thausing in seinem Dürer, Bd. I, über die Hinterlassenschaft Wolgemuths sagt.

Als Meister Adolf die Augen schloss, konnte er über das Schicksal seiner Hinterbliebenen völlig beruhigt sein. Seine Söhne Hans Adolf und Hans waren beide geachtete und angesehene und, wie wir sehen werden, auch damals schon viel beschäftigte Meister, seine drei andern Söhne werden sich jedenfalls auch in guter bürgerlicher Stellung befunden haben, seine beiden Töchter waren an tüchtige, ehrbare Handwerksmeister verheiratet. Nicht jedem Künstler ist es vergönnt gewesen, die Seinen vor Elend und Not so geschützt zu verlassen.

Die Familie Dauer erhält sich in Augsburg noch bis zu dem Jahre 1591. Damals wird in den Steuerbüchern zum letzten Male der Name genannt und dann ist er für immer aus Augsburg verschwunden. Abraham Dauer, ein Goldschmied, ist anscheinend der letzte dieser Familie; eine Tochter des Hans Dauer war mit einem Hans Hillmair, Goldschmied von Regensburg, vermählt. Man sieht, die Familie bleibt im grossen und ganzen immer in künstlerischen Kreisen. Von nun an hören wir in den Urkunden Augsburgs nichts mehr von dem Namen Dauer.

In diesem Jahre 1591 waren es gerade hundert Jahre, dass Adolf Dauer aus Ulm kommend, in Augsburg einzog. Es war uns vergönnt, einen Einblick in des Meisters Leben tun zu können, in ein Leben, reich an Entbehrungen, reich an Schaffen und Arbeit, reich aber auch an Ruhm, Ehre, irdischen Gütern und Familienglück.

[illegible] des Lebens harte Schule durchmachen musste, wir erfuhren, wie armselig es seinen Eltern erging, wir sahen ihn dann als Jüngling, wie er sich der Kunst widmete in der Werkstatt Syrlins und wir konnten annehmen, dass er dort an den Wassern der brausenden Donau zuerst jene Träume geträumt, die ein Menschenherz in jenen Jahren einzig erfüllen, die Träume von Liebe und Ehre und Glück. Des Freundes Schwester hat es ihm angetan, und als er in Augsburg sich eine Heimat und Brot errungen hat, führt er sie heim als sein Weib. Durch Fleiss und Können gelingt es ihm, in der alten Vindelicia bald festen Fuss zu fassen. Von allen Seiten strömen ihm, dem jungen Meister, ehrenvolle und lohnende Aufträge zu. Unter den Künstlernamen Augsburgs finden wir fortab auch den seinen und als der besten einen.

Von Jahr zu Jahr mehren sich die Aufträge, wächst sein Wohlstand, Söhne und Töchter blühen ihm heran, tüchtige und ehrenwerte Menschen wie er, künstlerischen Blutes wie er.

Jenes uns immer wieder in Erstaunen versetzende Geschlecht der Fugger will sich eine seines Reichtums, seines Glanzes würdige Grabesstätte errichten, da ist es Adolf Dauer, der in Verbindung mit Deutschlands grössten künstlerischen Söhnen, einem Albrecht Dürer, einem Hans Burgkmair, einem Peter Vischer dorten in hervorragender Weise beschäftigt wird.

Weit über Augsburgs Umwallung hinaus aber dringt sein Ruhm. Im fernen Erzgebirge schafft ein gewaltiger Wille eine Stadt aus dem Nichts, baut man einen wundervollen Tempel, schmückt ihn mit herrlichen Werken der Kunst und um dieses Heiligtumes ersten und kostbarsten Altar zu schaffen, beruft man ihn. Und nach Vollendung dieses Werkes, das von allen gepriesen, so es sahen, kehrt er zurück zur Heimat. Geheimnisvoll und rätselhaft, wie einst sein erstes Auftreten in der Geschichte, so sehen wir ihn nun auch unseren Augen entschwinden, und wo er des Lebens letzte Stätte nahm, ist uns ebenso unbekannt, wie der Ort, wo er zuerst einst das Licht begrüsste.

Zweieinhalb Jahrhunderte vergingen seit seinem Tode, bis Paul v. Stetten, ein Augsburger Geschlechterkind, uns zuerst wieder seinen Namen meldet, seitdem ist er zwar, wie wir sahen, öfter genannt, nie aber nach Verdienst gewürdigt worden.

Er ist keiner der grossen Bahnbrecher und Genies, er gehört noch nicht einmal vielleicht zu den Meistern zweiten Ranges, ein Verdienst aber bleibt ihm, er hat dazu beigetragen, dass die Renaissance an Stelle der absterbenden Gotik, die in künstlerischer Hinsicht nichts mehr zu sagen hatte, in Augsburg sich mehr und mehr einbürgerte, dass sie vor allen Dingen aber auch in den sächsischen Landen festen Fuss fasste. Sein Werk müssen wir als das erste bedeutendste, uns heute noch erhaltene Werk der Renaissance auf sächsischem Boden ansehen, und das ist Adolf Dauer's grosses, ihm stets bleibendes Verdienst. Einer ablebenden Kunst darf er mit seinen Werken das letzte Geleite geben und an der Wiege einer neuen Kunst steht er gleichsam, mit anderen zusammen, als der Pflegeväter einer.

U n d s e i n e W e r k e ! Was sollen wir von ihnen sagen?

Die grösste Anzahl derselben, wenigstens jene, die ihn für seine Zeitgenossen zu einem so bedeutenden Künstler stempelten, sind spurlos verschwunden! Aus dem Ruhme, den der Meister in Augsburg genoss, aus den ihm zu Teil werdenden Aufträgen können wir wohl auf ihre künstlerischen Qualitäten schliessen, und dann müssen wir sagen, dass sie bedeutende waren.

Und die erhaltenen? Ich habe bei Beschreibung derselben versucht, ihnen gerecht zu werden, ich habe, wie ich glaube, nachgewiesen, dass sie denn doch nicht so minderwertig sind, wie man sie seither hinzustellen gewohnt war. Sie erfordern eben ein längeres Studium, dieses erst ergibt, dass sie doch, trotz aller altertümlichen Züge im Einzelnen auf eine höhere Stufe gestellt zu werden verdienen!

Wir sahen, wie Adolf zuerst mit dem bisher üblichen schematischen Darstellen des Stammbaumes Christi brach, wie er die Figuren nicht gedankenlos nebeneinander reihte, sondern sie in Gruppen schied und ihnen auch eine stets wechselnde Auffassung gab. Wir fanden wie das Porträt beim Meister Adolf sowohl bei den Fuggerbüsten, wie bei den Gestalten in Annaberg überwiegt, und welch vorzügliche Leistungen diese Porträts darstellen. Wir gewahrten, wie er sich sodann voll und rückhaltslos der neuen Kunstweise hingibt und zu welch' reizvollen Gestalten diese Kinder des Annaberger Altares unter seinem Meissel sich formten, mit denen er sich den Besten seiner Zeit zur Seite stellt.

Die Auffassung seiner Figuren sei keine religiöse, so hat man gesagt. Wer wollte es ihm verargern, ihm, der an der Schwelle einer neuen Zeit steht, der mit den anderen als einer der Ersten über diese Schwelle hinüberschreitet und sich nun freut, Gestalten individuellen Lebens schaffen zu können, statt hergebrachter Typen?

Fragen wir nun, welche Einwirkungen hat Adolfs Kunst auf seine Nachfolger gehabt, so können wir leider kein einziges Werk mit Sicherheit darauf zurückführen.

Der Einfluss der Fuggerkapelle zu Augsburg ist sicher von weittragender Bedeutung gewesen, doch können wir sein, nur als Torso auf uns gekommenes Werk, nicht in genügender Weise zum Vergleiche heranziehen.

Von grossem Einfluss ist aber sicherlich sein Annaberger Altar für die sächsischen Lande gewesen.

Im Dome zu Meissen sollen sich nach Steche's Angabe[illegible] am Georgenportale Putten befinden, die sehr verwandt mit Adolfs Putten in Annaberg sein sollen, ja Steche möchte sogar das ganze Portal für Meister Adolf in Ansatz bringen. Die Putten sind heute von dort verschwunden, wenigstens sah ich dort keine. Das Portal selbst ist allerdings dem Annaberger Altar sehr verwandt, allein es wurde erst 1528, zu einer Zeit also, da Adolf längst tot war, errichtet. Ueberhaupt kommt es mir mehr wie eine in's Gröbere übersetzte Nachahmung des Annaberger Aufbaues vor. Möglich wäre es immerhin, dass einer seiner Söhne in Anlehnung an den Annaberger Altar dasselbe geschaffen habe. Im Albertinum zu Dresden befinden sich drei ca. 90 cm Durchmesser haltende Rundmedaillons, Porträts des Herzogs Georg und seiner Gemahlin Barbara von Polen, die dem Dauer'schen Stile sehr verwandt erscheinen. An einem Hause zu Freiberg am Markte sieht man ein altes Portal, welches dieselbe Bekrönung mit zwei Wappenhaltern und rechts und links davon auf Delphinen reitende Putten zeigt wie der Annaberger Altar. Da es kurz nach dem Annaberger Werk erbaut ist, so können wir auch hierin den Einfluss Dauer's gewahren.

Die hauptsächlichsten Werke aber, die den Einfluss des Annaberger Werkes erfahren haben mögen, sind heute jedenfalls längst verschwunden. Ausserdem überstürzten sich damals die Ereignisse geradezu, einige Jahrzehnte später und wir finden in Deutschland schon überall italienische Künstler, wie sollte da eines deutschen Meisters Werk noch von Einfluss gewesen sein! Zum Heidelberger Schlossbau schon und zu der Ausführung des Grabmales Maximilians sieht man sich genötigt, auswärtige Künstler herbeizurufen, Deutschlands Blüte in der Plastik war unwiederbringlich dahin!

In dem weltabgelegenen, wildromantischen Erzgebirge nun, inmitten der alten prächtigen Kirche die hoch oben vom Berge zu Tale grüsst, steht Adolf Dauer's Werk als ein Wahrzeichen einer Zeit, die Altes begrub und Neues erspriessen sah. Dorten steht es als ein Gedenken der Kunst eines deutschen Meisters, der, wenn er auch die Formen italienischer Kunstweise in sich

[illegible] Steche [illegible]

aufnahm, doch ein echter deutscher Meister blieb und der mit seinen Propheten und Verwandten des Herrn uns in Stein ein Gedächtnis hinterliess jener würdigen Greise, ernsten Männer, schönen Jünglinge, fröhlichen Kinder, ehrsamen Matronen und edlen Jungfrauen, wie er sie damals in Augsburgs Gassen und Plätzen bei ernster Arbeit und in fröhlichem Festesglanze geschaut, wie er sie wohl in den schönen Gauen seiner lieblichen schwäbischen Heimat erblickt hatte.

Schon um dessetwillen verdiente dieser Altar und der, der ihn schuf, der Vergessenheit entrissen, zu werden, da er als ein kulturhistorisches Monument jener bewegten Zeit uns vor Augen tritt.

Dass Adolf Dauer auch in künstlerischer Hinsicht sich manchem vielgenanntem Meister ebenbürtig an die Seite stellen kann, das haben, so hoffe ich, diese Zeilen dargetan.

ANHANG.

Urkunden.

I.

Auszüge aus den Steuerbüchern der Stadt Augsburg.

1491.	Kawtschen Gass	Blatt 9 a. Item Kaissheimer Hof. Adolf Dawher dt. nil dz. Jar.
1492.	—	Bl. 8 a. Item Kaissheimer Hof. Adolff Dawher dt. 60 h. 2 fl.
1493.	—	Bl. 8 c. Item Kaissheimer Hof. Adolf Dawher 60 h. 2 fl.
1494.	—	Bl. 9 b. Item Kaissheimer Hof. Adolf Dawher dt. 60 h. 2 fl. Sein Schwager dt. nil dz. Jar.
1495.	—	Bl. 9 b. Item Kaissheimer Hof. Adolff Dawher dt. 45 h. 1 1/2 fl.
1496.	Salta zum Windpronnen	Bl. 7 d. It. Adolf Dawher Kistler dt. 30 h. 1 fl.
1497.	—	Bl. 7 b. It. Adolf Dawer Kistler dt. 30 h. 1 fl.
1498.	—	Bl. 8 b. It. Adolf Dawer Kistler dt. 30 h. 1 fl. 3 ort.
1499.	—	Bl. 8 c. It. Adolf Thauer dt. 30 h. 1 fl. 2 ort.
1500.	—	Bl. 9 c. It. Adolf Thauer Kistler dt. 30 h. 1 fl. 2 ort.
1501.	—	Bl. 9 c. It. Adolf Dauer Kistler dt. 30 h. 1 fl. 3 ort.
1502.	—	Bl. 9 b. It. Maister Adolf Kistler dt. [illegible] h. 1 fl. 2 ort.
1503.	—	Bl. 9 b. It. Maister Adolf Kistler dt. 30 h. 1 fl. 2 ort.
1504.		Ist unter Salta zum Windpronnen ausgestrichen, statt dessen findet sich der Eintrag Seite 10 d: It. Kaisshaimer Hof Adolff Dawher dt. 60 h. 4 fl. 3 ort

1505. Salta zum Windbrunnen Blatt 8 d. It. Maister Adolff Kistler dt. 45 h. 3 fl. 33 kr.

1506. — Bl. 9 b. It. Maister Adolff Kistler dt. 45 h. 3 fl. 33 kr. 3 h.

1507. — Bl. 9 b. It. Maister Adolff Kistler dt. 45 h. 3 fl. 33 kr.

1508. — Bl. 9 a. It. Maister Adolff Kistler dt. 45 h. 3 fl. 33 kr.

1509. — Bl. 9 c. It. Maister Adolff Kistler dt. 30 h. 2 fl. 22 kr. 2 h.

1509. Ausserhalb Sandt Gallentor Bl. 10 a. It. vacua domus Maister Adolfs.

1510. Salta zum Windbrunnen Bl. 9 a. It. Maister Adolf Kistler dt. 2 fl. 3 ort. p. tot.

1510. Ausserhalb Sandt Gallenthor Bl. 10 a. It. vacua domus Maister Adolff.

1511. Salta zum Windbrunnen Bl. 9 d. It. Adolf Dawher Kistler dt. 2 fl. 3 ort. p. tot.

1511. Ausserhalb St. Gallenthor Bl. 10 b. It. vacua domus Maister Adolffs.

1512. Salta zum Windbrunnen Bl. 9 d. It. Adolff Tawer Kistler dt. 2 fl. 3 ort. p. tot.

1512. Ausserhalb Sandt Gallenthor Bl. 10 b. It. vacua domus Maister Adolfs.

1513. — Bl. 10 b. It. Adolff Tawher dt. 2 fl. 3 ort p. tot.

1514. Bl. 9 c. Maister Adolfs Tochtermann Endres Stromaier dt. hur. nil.

1514. Ausserhalb St. Gallenthor Bl. 10 c. It. Adolff Tawher dt. 2 fl. 3 ort. p. tot.

1515. — Bl. 10 d. It. Adolff Dawher dt. 2 fl. 3 ort. p. tot.

1516. — Bl. 10 d. It. Adolff Thawer dt. 30 h. 6 fl. 30 kr.

1516. Bl. 10 d. It. Hanns sein Sun dt. hur. nill dann 1 fl. 18 kr.

1517. Ausserhalb St. Gallenthor Bl. 10 d. It. Adolff Dawher dt. 30 h. 6 fl. 30 kr.
Hanns sein Sun 30 h. 1 fl. 18 kr.

1518. — Bl. 10 c. It. Adolff Tawher dt. 30 h. 6 fl. 30 kr.
Hanns sein Sun dt. 30 h. 1 fl. 18 kr. on das Heyratsgut.

1519. — Bl. 11 a. It. Adolff Dawher dt. 30 h. 6 fl. 30 kr.
Hanns sein Sun dt. 30 h. 1 fl. 18 kr. on das Heuratgut.

1520. Ausserhalb St. Gallenthor Bl. 11 a. It. Adolff Dawher dt.
30 h. 6 fl. 30 kr.
Hanns sein Sun 30 h. 1 fl. 18 kr.
1521. — Bl. 11 b. It. Adolff Tawher dt. 30 h.
6 fl. 30 kr.
Hanns sein Sun dt. 30 h. 1 fl. 10 kr.
1522. — Bl. 10 d. It. Adolff Tawher dt. 30 h.
4 fl. 45 kr.
Hanns sein Sun dt. 30 h. 1 fl. 45 kr.
1523. Salta zum Windbrunnen Bl. 10 c. Hanns Tawher dt.
30 h. 1 fl. 45 kr.
1523. Ausserhalb St. Gallentor Bl. 11 a. It. Adolff Tawher dt.
30 h. 4 fl. 45 kr.
durch Stromair.
1524. Ausserhalb St. Gallenthor Bl. 11 a. It. Adolff dauherin
dt. 30 h. 3 fl. 30 kr.
1524. Haillig Creutzerthor extra Bl. 3 b. Hanns Dauher dt
30 h. 1 fl. 45 kr.
1525. — Bl. 3 a. It. Hanns Dawher dt. 30 h.
1 fl. 45 kr.
1525. Ausserhalb St. Gallenthor Bl. 11 a. Affra Dauherin dt.
30 h. 3 fl. abzogen.
1526. — Bl. 12 a. Affra Tauherin dt. 30 h. 3 fl.
1526. Am hindern Lech Bl. 34 c. It. Hanns dauher dt. 30 h.
1 fl. 45 kr.

II.

Aus den Akten des Fürstlich- und Gräflich-Fuggerschen Hausarchives zu Augsburg.

Inventarium

was von der Fuggerschen Kapelle in der St. Anna Pfarrkirche zu Augsburg an die Fürstlich und Gräflich Fuggerische Stiftungs-Administration abgegeben wurde:

4 grosse eiserne Gitter-Thüren mit Schloss und Handhaben
5 eiserne Gitter, mit Penzen (? unleserlich) oder dicken Stangen
9 eiserne Gitter ohne Penzen u. ohne dicken Stangen
3 kleinere dto.
5 eiserne Gezinge mit Lilien und Ziraten oben.
6 lange eiserne Stangen zu den Thüren
8 grosse Rozetten mit Ziraten und
8 eiserne Mittelstangen dazu
20 kleinere Rozetten mit Ziraten
6 Rozetten von Eisen und Blei und
3 dto gerissene (?)
6 steinerne Engelsköpfe
1 grosse marmorn Altarblatten und
2 kleinere dto dazu zerbrochen
14 von ähnlichem Marmor zum Altar
20 kleine steinerne Säulen, — und dazu
39 gehörige Schaft und Kapitäle
17 Gewänder (?) von obigem Altar u. Marmor
4 halbe Stühl dto
4 entritt von Sandstein
4 von grossen Rosetten auss Holz mit Marmor
2 ganz zeriscene dtto
6 sollenhofner Marmorblatten

15 Marmorsteinern entritte 2 Zoll dick
1 Blatte mit Schild und Kreuz von Marmor
— mehrere kleine Stücke, von dickem rothem Marmor und kleinere sogenannte Sollenhofersteine.

Augsburg, den 17. April 1821.

Dass vorbeschriebene Stücke an den Fürstlich und Gräflich Fugger gemeinschaftlichen Herrn Rath und Administrator Cavallo und nicht mehr und nicht weniger ausgeliefert worden seyn bescheint.

Augsburg, den 17. April 1821. Ad. Geuder,
Stadtpfarrer zu St. Anna allhier.

III.

Aus den Akten des Fürstlich- und Gräflich-Fuggerschen Hausarchives zu Augsburg.

«Ich Thoman Beyger Schlosser Burger allhie zu Augspurg, Bekenn für mich vnd all mein erben, Das die Wohlgebornen Herrn Herr Hanns Jacob vnd Herr Marx die Fugger (fehlen ein oder zwei Worte) für sich selbs, auch an stat vnd in namen Ires Vatters gebrüvder vnd ver[wandten], der andern Herrn Fugger vnd Irer aller erben mir zu gantzer Bezalung des eyseren gytters so Ich Iren gnaden für derselben Capell in sant Anna Kirch allhie gemacht, auf die acht Hundert gulden so Ich darauf vnvfangen noch fünfvndnevuntzig gulden u. dreissig kreitzer Inhalt des gedings so zwischen Iren gnaden, auch meinem schwager Christof Torn vnd Niclasen Gobolt meinem gewesnem Diener aufgericht, dafür Ich pürg worden, vnd noch zu ergetzlichgait meines geklagten erlittnen schadens, das mich diss gytter vil ain merers weder das obberrürt geding vermag, gekost hat, zwayhundert gulden.

Auch zwayen gesellen so Ich ob der arbeit diss gytters ain lange zeit ghabt, yvdem vier gulden zu ainem tringgelt; Vnd dann meiner lieben Hausfrauven vnd kindern vier gulden zu einer Vererung oder Bey kauff, alles in müntz zu fünffzehen patzen guvtter gemainer landswerung bezalen lassen. Daran mich danckparlichen wohlbenüegt, auch mich vnd all mein erben hinfüran ewigklichn ganz vol benüegen soll. Sag vnd zölt hierauf die vermelten Herrn Fugger Irer gnaden erben. auch derselben diener so hiemit zethun ghabt. Vnd wer sonst ferner deshalben quittirrens bedarf, hiemit gantz frey. quitt ledig vnd los, Also das weder Ich mein (eh)liche Hausfrauv vnser beder erben, oder sonst yemans anderer von vnsern wegen zu den wolgedachten Herrn Fuggern, oder derselben erben vnd diner weiter kain Vordrung noch zuspruch diss gytters halben haben suchen n(och) gewinnen sollen, künden mögen noch vellen.

Weder mit noch on Recht, Gaistlichen noch weltlichen, noch sonst ainichen anderer massen, an kainen st(att)n, gar in kain weis noch wege, Alles trevlich vnd on geverde des zu warem vrkundt, So hab Ich disen brieff mit aigner Handt vnterschriben. Vnd darzue mit fleis erpetten, den Ernvesten Herrn Ivörgen Prevven des hailigen Reichs Stattvogt zu Augspurg, das er sein aigen Innsigl doch Ime seinen erben vnd Innsigl one schaden offentlich hiefürgetruckt hat, darunter ich mich für mich vnd zunamen wie oblaut Vestiglich verpindt zu halten was obsteet, Meiner pitt vmb die besiglung, Seind gezeugen die Erbarn Pangratz Weyss vnd Hans Daubennest, bed Burgerr zu Augspurg, Beschehen am nvunvndzwaintzigsten tag des monats Augusti, des man zolt, nach Christi gepurt fünfzehenhundert vnd Inee achtvndfünfftzigistvn Jare.»

L. S. Thoma Bevgvr, Schlosser.

IV.

Umständliche aus zuverlässigen Nachrichten zusammengetragene Chronica.
Der im Meissnischen Ober-Ertz-Gebürge gelegenen Königl. Churfl. Sächsischen freyen Berg-Stadt St. Annaberg nebst beygefügten Urkunden.

Des Ersten Theils I. Stück.

St. Annaberg bey August Valentin Friesen.[1]

S. [illegible] ff.:

Cap. IX.

Von denen drey jetzigen Altären.

«Es ist eine alte aber ungegründete Tradition, als ob eine vornehme Republique den hohen marmelsteinernen Altar, in dieser Haupt-Kirche zu St. Annen, habe zu einer Poen müssen machen lassen. Diese Tradition hat sich auf einen Meuchel-Mord, der allhier vollbracht wurde gegründet, welcher durch den Rath zu Nürnberg solt seyn veranstaltet worden.

Nehmlich Anno 1514 Freytags vor Pfingsten, wurde ein ansehnlicher Bürger allhier, Johann Mengenmeyer, der von Nürnberg hierhergezogen, von zwey Meuchel-Mördern, Wilwald Dyrmann, u. Hensel Unger, umgebracht. Allein es ist in einem alten Urphedenbuche, annoch der gantze Procezz geschrieben zu lesen, woraus man demnach hinhet, dass die Stadt Nürnberg nicht den geringsten Antheil an diesem Meuchel-Morde gehabt habe. Denn als der Rath zu St. Annaberg den einen Meuchel-Mörder gefänglich alsbald einkriegte, welcher zum Fronauer Thor hinaus auf den Schreckenberg gelauffen, daselbst aber ertappt wurde, gab dieser im Gefängniss, bey seinem Verhör, vor, als wenn er von einigen Bürgern zu Nürnberg wäre verleitet worden, und habe es nicht vor sich gethan.

[1] In der Vorrede [illegible] St. Annaberg, den [illegible] Febr. [illegible] A. D. Richter.

Sein Vetter Philipp Weysenburg, ein Soldener zu Nürnberg, u. armer Edelmann, habe ihn solchen Mord zu bewerkstelligen vermocht, u. 400 fl. zum Lohne versprochen, Heinrich Kerling, ein Rathsherr in Nürnberg, wäre vor das Geld Bürge geworden, Weysenburger aber habe solches gethan, auf Befehl Andreas Tuchers, Senators und gewesenen Hauptmanns in der Kriegsstube. Er habe, solchen Mord zu verrichten, Hensel Ungern, einen unbekanndten Mann, den er in Annaberg angetroffen, zum Gehulffen angenommen und ihm 40 fl. versprochen. Dieses meldete der hiesige Rath an den Rath zu Nürnberg, und schickte zugleich Willwald Dyrmanns freywilliges Geständniss mit. Hierauf nun schickte der Rath aus Nürnberg an den Rath zu Anneberg die schriftliche Entschuldigung wegen dieser That des Andress Tuchers, dass er mit diesem Meuchelmörder niemals geredet, auch nicht gewusst, dass er des Weysenburgers Vetter wäre, und Heinrich Kerlings, welcher gleichfalls kein Wort zeit Lebens mit diesem Dyrmann geredet. Auch meldete der Rath, dass der Weysenburger ausgetreten sey, und dass dieser Mord ohne ihr Wissen und Willen, und ohne alle Befehle geschehen sey, indem der Rath in Nürnberg keine Sache zu Mengenmeyer, und des nicht Ursache gehabt habe. Dat. Fronleichnams Tag 1514.

Unterdessen hatte Philipp Weysenburg, Domin. Trinitat. 1514 selbst an den Rath in Annaberg geschrieben, dass er und sein Vetter Dyrmann gute Ursache zu Mengenmeyer gehabt, weil er ihn und seine Mitverwandte verrathen, falsche Briefe gemacht, in Leibes und Lebens Gefahr gebracht etc. hätte ihn auch selbst wollen straffen, wenn Mengenmeyer nicht heimlich aus Nürnberg entwichen wäre, daher hab er seinen Vetter Dyrmann ausgeschickt, zum Theil mit Drohen, auch mit guten Worten und Versprechen bewegt, ihn an seiner statt zu strafen. Da es nun aber so gerathen, bitte er vor seinen Vetter, den er alleine angestiftet, seines Lebens zu schonen. In diesem Briefe nennt sich Weysenburg einen armen Edelmann.

Weil man aber nicht wusste, wo Weysenburg sich aufhielte, dieweilen er heimlich aus Nürnberg entwichen war, so schrieb man an Rath nach Nürnberg, dass sich der beschuldigte Andreas Tucher, u. Heinrich Kerling hierher stellen und die Aussage Dyrmanns hören möchten. Diese entschuldigten sich aber mit ihren Aemtern und schickten einen Anwald Christoph Biehlen, mit Vollmacht. Inzwischen war der andere Meuchel-Mörder und Geselle, Hensel Unger zu Pirna auch einkommen, und hierher geschicket worden. Da nun, bey dem Verhör, Andreas Tucher und Heinrich Kerling, sich durch ihren Anwalt vertheidiget hatten, Freytags nach Alexii 1514 wurde die Sache in Schöppenstuhl nach Leipzig verschicket u. kam das Urthel, dass die beyden Mörder solten gerichtet u. mit dem Rade am Leben gestraffet werden, daher sie denn auch hernach beyde, am

Freytage nach St. Anna Tage, 1514 mit dem Rade gerichtet wurden. Dyrmann schrieb vor seinem Ende, den Sonntag vor Jacobi, ao. 1514 Gabriel von Streyperck, zu der ¡Cuntzhaller, seinem Schwager, der seine Schwester hatte, beichtete, dass er zu Annaberg auf Leib und Leben sässe, nahm gute Nacht, u. bekennt nochmals Weysenburg habe ihn ins Unglück gebracht. Hieraus siehet man nun, dass diese Handschrifft falsch gewesen, woraus Christophorus Daniel Schreiter in der Vorrede seiner Wurtznischen Kirchen Reihen diese Nachricht genommen, wenn er p. J. schreibt: Anno 1514 ex insidiis Norimbergensium occisus est Johannes Mengenmeyer, vir gravis et honestus, in introitu monasterii Annabergensis, in cuius multam Duci Georgio exstruere altare summum marmoreum in aede St. Annae sunt coacti.

Nicht besser ist auch dasjenige M. S. gewesen, woraus Herr Christoph Emmerling in seiner Herrlichkeit des Annabergischen Tempels meldet: Dieser Marmelsteinerne Altar habe aus Welschland seine Ankunfft. Er hat also aus diesen Worten schlüssen wollen, als hätte eine Italienische Republique, auf deren Anstiften solcher Meuchel-Mord an dem Mengenmeyer begangen worden, diesen Altar zur Poen machen, u. den Marmor dazu, auf eigene Unkosten, nach Augspurg schaffen lassen. Jenisius ist gleichfalls in seinem Annabergischen Chronico irrig, wenn er saget: eine berühmte Republique habe diesen Altar, wegen des Meuchel-Mordes, an dem Mengenmeyer begangen, durch eine öffentliche Reichs-Versammlung, auf Anhalten Hertzog Georgens, gezwungen machen lassen. Denn Hertzog George habe die Republique auf dem Reichstage verklaget.

Es sind also alle diese Nachrichten irrig, und wir sehen aus dem im hiesigen Urpheden-Buche noch vorhandenen gantzen Processe, dass der Meuchel-Mörder von Nürnberg gewesen, und die Sache keine Italienische Republique angegangen, auch, dass er zwar vorgegeben, als habe er, auf Anstifften zweier Rathsherren in Nürnberg, solchen Meuchel-Mord begangen, es haben sich aber auch diese beyden dazu nicht verstanden, sondern sind, wie auch zugleich der gantze Rath in Nürnberg, in dieser gantzen Sache unschuldig erfunden worden, u. hat der Meuchel-Mörder Dyrmann solche That eintzig und allein auf Anstifften seines Vetters des Weysenburgs, welcher ein armer Edelmann, und auch ausgetreten war, und also gleichfalls diesen Altar machen zu lassen, nicht wäre vermögend gewesen, begangen.

Es hat demnach diesen so sehenswürdigen Altar die Stadt Annaberg vielmehr selbst, auf ihre eigenen Kosten verfertigen lassen, Hertzog Georg verehrte aber fast die Hälfte, nehmlich 1000 fl. hierzu, denn es kostete derselbe, wie man noch in alten sichern Nachrichten findet, 2551 fl. Es ist aber dieser Altar zu Augspurg, von einem Bürger daselbsten, Meister Adolphen, selbsten artig zu-

sammen, und in Freyem Stande, aufgesetzet worden.

Der Altar soll, nach sichern Nachrichten, mit allen Figuren, 570 Centner schwer gewogen haben, und habe man von jedem Centner Fuhrlohn, von Augspurg bis Annaberg, einen Gold-Gülden zahlen müssen.

Dieser Altar ist, als Kirche anno 1519 in die Ehren der hl. Anna, durch den Bischoff zu Meisen, eingeweyhet worden, auch zugleiche mit in die Ehren der hl. Annae, Joachimi, Conceptionisque virginis Marie gloriosissime, Joseph nutritii Jesu Christi, Salvatoris nostri Joannis Baptiste & Joannis Evangelistae, Jacobi maioris, Jacobi minoris, Simonis & Jude Apostolorum, Joseph iusti, Laurentii Christophori, Georgii martyrum, Valentini, Hieronymi confessorum, Marie Magdalene, Catharine, Barbare, Margarethe, Dorothee, Agnetis Lutie, virginum ac omnium Sanctorum & animarum geweyhet worden. Es ist auch keinesweges dieser Altar von ausländischem Marmor verfertiget. Es sind zehn Arten Marmor an diesem Altar, aber sie brechen auch alle in Deutschland. Denn der gantz Schneeweise Marmor, welcher in der Insel Paros soll gebrochen sein, bricht auch über Augspurg.

Es sind aber diese zehn Arten des Marmors an diesem kostbaren Altare folgende:

Der erste Marmor ist gantz Schneeweiss;

der andere Lichtroth, mit weiss u. schwartzen Adern durchzogen.

Der dritte sehr dunkelroth, mit etwas gilblichten Aederlein.

Der vierdte u. fünffte roth, mit Ascherfarben Flecken, bley und bundt-färbigt.

Der sechste rothweiss-färbigt, mit gelbrothen Flecken.

Der siebende Ascher-färbigt, mit gelbrothen Flecken.

Der achte weiss-flasericht, wie Ahorn.

Der neundte bley-färbigt, mit allerhand Farben gemischt.

Der zehende roth, mit kleinen weiss und Aschenfarben Flecken.

An diesem schonen Marmeln-Altar nun hat man auch zu sehen das Stamm-Register Christi, oder die Statuen und Bilder der Väter, aus welchen Christus herkömmt nach dem Fleisch, der da ist Gott über alles, gelobt in Ewigkeit. Röm. 9, 5 als:

1) Unten, auf einem Polster, liegt ein Mann, aus dessen Hertz ein Stamm, eines mit vielen Zweigen in die Höhe sich ausbreitenden Baumes, hervorgehet, u. den Abraham oder Jesse bedeutet, über diesen ist 2) David mit der Harfe, 3) Salomon 4) Roboam 5) Abia 6) Asa 7) Josaphat 8) Joram 9) Amasia 10) Ozias 11) Joathan 12) Ezechias 13) Manasses 14) Anna, der Maria Mutter, gleich über David und 15) Joachim, der Annä Mann, 16) Maria, über der Anna 17) das Christ-Kindlein, dabey ein Engel stehet.

V.

Annaebergae Misnicae urbis Historia In Duos Libros Digesta et. et.
Authore Paulo Jenisio Annabergensi M.
Dresdae M. D. C. V.

Cap. XII Bl. [illegible]2.

„Arae in intima Templi parte tres sunt. Marmorea vna, reliquae ligneae sed inauratae: quarum alteram metallici statuerunt, Christi in carne natiuitatem cum ijs quae illam antegressa secutaq; sunt iucundo spectaculo exhibentem: Altera eorum quos ἀργυροκόπους Graeci, Firmicus monetarios nuncupauit, sumtu excitata Deiparam virginem cum J E S U puero, angelorum ministerijs circumsepto repraesentat.

Illa anno 1521 haec altero post collocata.

Utraq; auro, argentoq; radians haud parū dignitatis templi structure conciliat, eamq; quae ex marmore anno eodem posita est, ornatiorē reddit. Vnum in hac & solidum marmor, e pluribus tamen crustis coagmentatum, vt haud perperā Joh. Chentmannus in de Lapidum commentario scriptū reliquerit, Aram ex solido & vnico marmore ne in Italia quidem pulchriorem vllam extare.

Marmorum genera haec sunt: 1) Parium marmor exquisiti candoris: In Paro Insula olim, hodie in Rhetia supra Augustam Tyberij estoditur, 2) Marmor porphyreticum, dilutius tamen rubens, ,venulis candidis nigrisq: passim interspersum. 3) Marmor porphyreticum saturatius rubens, venulis fusco colore sparsim intercursantibus. 4) 5) Marmor porphyreticum maculis cinereis, lividis, varijs, densius alicubi, alicubi rarius infarctum. 6) Marmor porphyreticum, rubrum, maculis candidis, grandioribus, guttatim interuenientibus distinctum, Graecis Leucostictos nuncupatur. 7) Marmor cinereum maculi subruffis, Plinio Ophites 8) Marmor candidum, fluctuans, veluts acer crispum, preciosissimum 9) Marmor varium, coloribus qui

in caeteris sparsim reperiuntur omnibus constans, 10) Marmor rubrum, maculis minutis, candidis interpunctum: ubi & cinereum. Quo in loco non dissimulandum, inclytam quandam Rempublicam eo quod Johannem Mengenmeier Virum grauem & honestum, qui captus vbertate locorum metallicorum in oppidum hoc comigrarat, percussore immisso e medio tolli iussisset, in Imperij, comitijs puplice ream actam in caedis expiationem Aram hanc e marmore struxisse. Augustae Vindelicorum fabricata dicitur, proditumq; est, in quoduis centum librarum pondo aurei precium pro vectura datum fuisse. Statuae in ara marmoreae Regum Ducumque seriem, qui in summo Templi fornice sculpti visuntur commonstrant, adeoq; Christi genealogiam secundum carnem raro artificio spectandam exhibent.

Statuarum, quae in Ara marmorea expressae sunt, haec series:

1) Abraham (quibusdam Jesse)

2) David, Salomon, Roboam, Abia, Asa, Josaphat.

3) Joram, Amasia, Ozias, Joathan, Ezechias, Manasses.

4) Joachim, Anna, Maria Mater Domini, Christus Joseph.

5) Zorobabel (secundum alios Jacob) Maria Salome, Zebedeus, Johannes Evangelista, Jacobus maior (suntq: hi omnes Agnati Christi).

6) Joiada summus sacerdos, Maria Cleophae, nupta prius Alpheo, Cleophas, Jacobus minor, natus ex Alpheo, Joses (Joseph iustus) Simon, Judas Taddaeus, qui omnes nati sunt Maria ex Cleopha, suntq; cognati Christi.»

Liber secundus Bl. 16ᵇ unter 1519 steht:

«Templum D. Annae dedicatur a Johanne VII praesule Misnensi praesente Georgio Duce, proxima ante Jacobi diem Dominica.»

VI.

Die Herrlichkeit des Annabergischen Tempels beschrieben und mit einem Kupfer versehen von M. Joh. Christian Meiern, Archidiacono daselbst.

Chemnitz bey Joh. Dav. Stössels Erben und Putschern 1776.

S. 6 ff.: «Der erste und vornehmste Altar ist der mittelste marmorsteinerne, welchen wir noch bis jetzo, zum Preisse unsers Gottes, als die grösste Zierde unserer Kirche anzusehen Ursache haben. Den Ursprung desselbigen wollen einige alte Nachrichten von einem Meuchelmorde herleiten, welcher an einem gewissen angesehenen Bürger allhier, Johann Mengenmeyern, Freytags vor Pfingsten, im Jahre 1514 durch Wilwald Dyrmann u. Hensel Ungern, bey allhisigem Closter ausgeübt worden ist. Man versichert dabey, dass entweder eine gewisse ansehnliche Republique in Italien, oder einige vornehme Rathsherren in Nürnberg, Anstifter dieses Meuchelmordes gewesen wären, und dass ihnen alsdann durch ein allgemeines Urtheil der Reichsversammlung zur Strafe auferlegt worden sei, einen marmornen Altar in hiesige Kirche zu liefern. Da aber weder in dem alten Urphedenbuche dieser Stadt, worinnen doch der ganze Inquisitionsprozess beschrieben stehet, noch in andern sichern Nachrichten etwas von diesem Vorgeben zu finden ist, so rechnen vir diese Erzählung mit Recht unter die gemeinen Sagen, die keinen Grund haben. Wir behaupten vielmehr, dass diesen sehenswürdigen Altar die Stadt selbsten, auf ihre eigenen Kosten, verfertigen lassen. Sichere Nachrichten geben uns, dass derselbige 3291 Gulden, der Fuhrlohn von einem Centner 1 Goldgülden, mit darzu gerechnet, gekostet habe, wozu der Herzog Georg 1000 Gülden verehrete das übrige aber die damals bereits aus den Bergwerken reich gewordenen Bürger villig zusammen legten. Es ist derselbige zu Augspurg von einem Burger, Mstr. Adolphen, verfertiget, auf Wägen Stückweise hierher gefuhret, und in dieser Kirche 1522 von dem Verfertiger

selbsten künstlich zusammen u. ganz im freyen aufgesetzet worden. Es soll dieser Altar nach sichern Nachrichten, mit allen Figuren, 370 Centner gewogen haben, und man widmete ihn, so, vie die ganze Kirche der hl. Anna.

Es ist dieses herrliche Stück ganz von Marmor verfertiget, vie derselbige in der Gegend von Augspurg bricht, und unterscheidet man davon fürnehmlich zehnerley Arten ohne Mühe:

Die erste Art ist ganz schneeweis.
Die zweite lichtroth, mit etwas gilblichten Aederlein.
Die dritte sehr dunkelroth, mit etwas gilblichten Aederlein.
Die vierdte roth, aschfarnen Flecken.
Die fünfte roth, bley- und buntfarbig.
Die sechste rothweisfarbig, mit grossen Tropfen.
Die siebende aschfarbig, mit gelbrothen Flecken.
Die achte weis flasericht, wie Ahorn.
Die neunte bleyfarbig, mit allerhand Farben gemischt.
Die zehende Art ist endlich roth, mit kleinen weis- und aschfarbenen Flecken.

Der Aufzug dieses fürtrefflichen Meisterstückes ist nach der besten Baukunst mit Säulenwerk ungemein gezieret, und in verschiedene Felder eingetheilet, in welchen man das Stamm-Register Christi, unseres Heylandes, erblicket.

In dem untersten Felde liegt Abraham auf einem Polster, aus dessen Herz ein Stamm, eines mit vielen Zweigen in die Höhe sich ausbreitenden Baumes, hervor gehet, in Lebensgrösse: Ueber demselbigen zeigen sich in der zweyten Reihe, im Brustbilde: David mit der Harfe, Salomo, Roboam, Abia, Assa, Josaphat, Joram, Amasia, Ozias, Joathan, Ezechias und Manasse.

In den beyden obern Abtheilungen stehen auf der rechten Seite einige Agnaten des Herrn Christi, die ihm, nach dem Fleische, von väterlicher Seite angehören, nehmlich Zorobabel, Maria Salome, Zebedäus, Johannes der Evangeliste und Jakob der grössere, ein Jünger und Apostel des Heilandes. Auf der linken Seite einige Cognaten und Mitverwandte, die Jesu, nach dem Fleische, von mütterlicher Seite zugethan sind, nehmlich: Jojada, der Hohepriester, Maria, Cleophas Weib, so zuvor dem Alphäo vertrauet gewesen, und Cleophas, Jakob der kleinere, Alphäi Sohn, und Joses oder Josephus Justus, Simon und Judas Taddäus.

Das Blatt dieses herrlichen Aufzuges zeiget nun in der Gestalt eines Portals, die Aeltern der Maria, Joachim und Anna, zu unterst, über denselbigen, die Maria und Joseph, in Lebensgrösse, vie sie, nebst einem Engel, auf ihren Knieen liegen, u. das Christkind in der Mitte vor sich geleget haben. Ueber dieser Abbildung ist, an dem Gesimse, die Herrlichkeit Gottes, mit Engeln umgeben, u. der hl. Geist, in Gestalt einer Taube zu sehen.

Den obersten Aufsatz machet die Vorstellung einiger Engel aus, davon zwey, in Wappenkleidern, auf den beyden Hauptsäulen, den Königl. Pohln. weissen Adler und das herzoglich

Sächsische Wappen halten, zwey eine Vase unterstutzen, u. die ubrigen als Zierrathen angebracht sind.

Alle diese Figuren nun sind mit Zveigen u. Laubwerk fürtrefflich verzieret, so dass das Ganze ein lebhaftes Zeugniss von der damals hochgestiegenen Bau- und Bildhauerkunst ableget, und man mit Recht versichern kann, dass sich dieses prächtige Meisterstück besser sehen, als beschreiben lässt, wie denn auch aus diesem Grunde, eine Abbildung davon in Kupfer beygefüget worden ist. Dieser herrliche Altar wird noch anjetzo ganz allein bey den gottesdienstlichen Handlungen gebrauchet, und ist auch, seiner Lage nach, am bequemsten dazu.»

VII.

Nachträge
zu den Augsburger Steuerbuchern.

I. Nachtrag

zum Jahre 1524 auf Bl. 48[d] des betr. Steuerbuches:

«It. 28 tag Marcij anno d. 25 haben Hans Dauher und Endris Stromair an stat vnd von wegen Adolf Tawhers des eltern Irs bruders vnd Schwagers 59 fl. so er von seinem Vater errerbt mit 4 fl. 58 kr. vernachsteuert».

II. Nachtrag

zum Jahre 1526 auf Bl. 50[a] des betr. Steuerbuches:

«Item 4 fl. vernachsteuert wolfgang weisskopf kistler von 40 fl. die Ime erblich zugestanden sein per Hannsen dawher. Actum 12. tag Februarij Anno 1527.»

VIII.

Aus den Augsburger Ratsdekreten:

Ratsdecret 1518 S. [illegible]

«Dergleichen[1] ist Wolfgang Weisskopf Adolphen Dauher Tochtermann auch wergonnt worden. Act. auf den 11 Tag Martii Anno 1518».

[1] Es handelt sich [illegible] um [illegible] Jahr ausserhalb der Stadt wohnen zu dürfen, ohne dadurch des Bürgerrechtes verlustig zu gehen.

IX.

Aus den Ratsdekreten der Stadt Augsburg 1501—1520.

pag. 249 vom Jahre 1519.

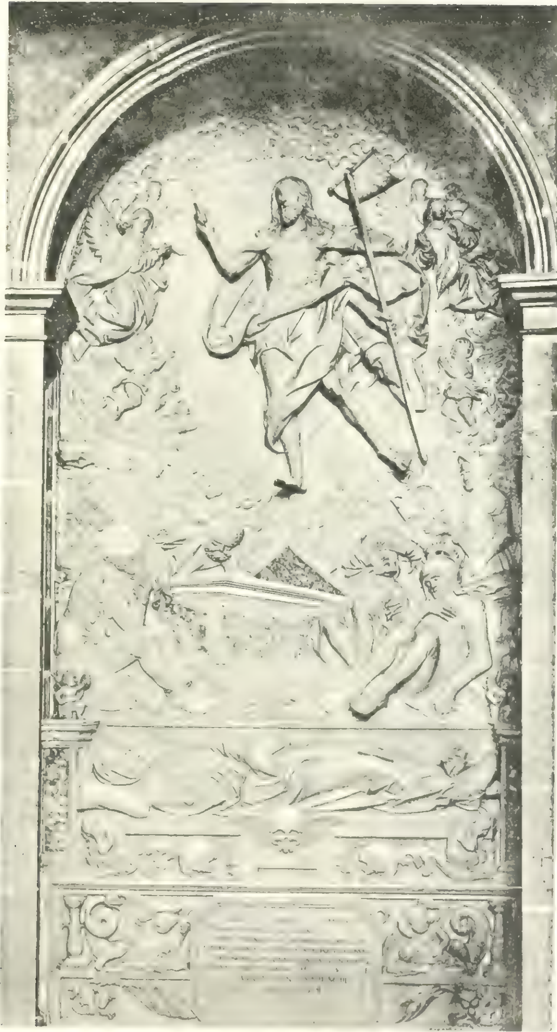
«Samstags nach Invocavit Anno 19 hat ein Erbarr Rat Wolfgangen Weisskopf Adolfen Dauhers Tochtermann vergonnt das er zusamb der Zeit so er bisher auff ains Rats Erlaubens daussen gewesen ist sein Wohnung noch ain Jar lang ausserhalb dieser Stat haben mag meines gnedigen Herrn Margraff Casimirus von Brandenburg arbait ze fertigen dazwischen er auch weder Burger noch Zunftrecht verzogen haben sol».

TAFELN.



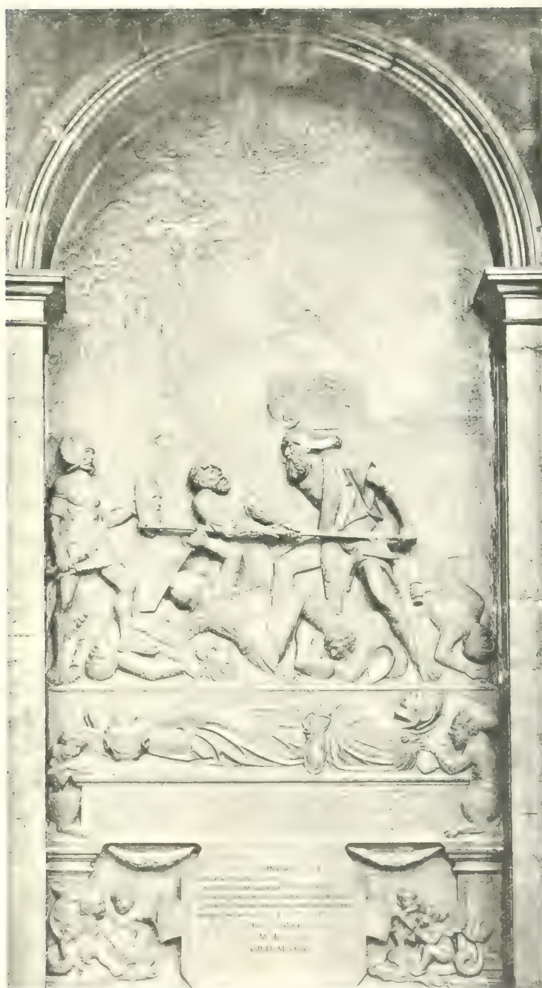
DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI. NACH ENTWÜRFEN A. DÜRERS
MARMOR-RELIEF IN DER FUGGERKAPELLE ZU ST. ANNA IN AUGSBURG.

einer photogr. Aufnahme von Höfle in Augsburg.



DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI, NACH ENTWÜRFEN A. DÜRERS(?)
MARMOR-RELIEF IN DER FUGGERKAPELLE ZU ST. ANNA IN AUGSBURG.

Nach einer photogr. Aufnahme von Höfle in Augsburg.



SAMSON TÖTET DIE PHILISTER (NACH ENTWÜRFEN A. DÜRER'S).
MARMOR-RELIEF IN DER …A…E ZU ST. ANNA IN A…

Nach einer photogr. Aufnahme v. H…



WAPPENHALTER MIT DEM WAPPEN DER FUGGER.

(NACH ENTWÜRFEN HANS BURGKMAIRS).

MARMOR-RELIEF IN DER FUGGERKAPELLE ZU ST. ANNA IN AUGSBURG.

Nach einer photogr. Aufnahme von Höfle in Augsburg.



WAPPENHALTER (NACH ENTWÜRFEN HANS BURGKMAIR'S).
MARMOR-RELIEF IN DER FUGGERKAPELLE ZU ST. ANNA IN AUGSBURG.

Nach einer photogr. Aufnahme von H[illegible] in Augsburg.



A

ADOLF DAUER.



B

HANS ADOLF DAUER.

BÜSTEN VOM EHEMALIGEN CHORGESTÜHL IN DER FUGGERKAPELLE ZU ST. ANNA IN AUGSBURG. KGL. MUSEUM, BERLIN.

Nach einer photographischen Aufnahme des Kgl. Berliner Museum.

Tafel VI.



A

ADOLF DAUER.



B

HANS ADOLF DAUER.

[illegible] ZU ST. ANNA IN AUGSBURG. KGL. MUSEUM, BERLIN.

[illegible]



A

ADOLF DAUER.



B

HANS ADOLF DAUER.

HOLZBÜSTEN VOM EHEMALIGEN CHORGESTÜHL IN DER FUGGERKAPELLE ZU ST. ANNA IN AUGSBURG. KGL. MUSEUM, BERLIN.

N[illegible] von D. H. B[illegible] Museum



A



B

ADOLF DAUER.

HOLZBÜSTEN VOM EHEMALIGEN CHORGESTÜHL IN [illegible] FUGGERKAPELLE ZU ST. ANNA IN AUGSBURG. KGL. MUSEUM, BERLIN.

Nach einer photographischen Aufnahme von [illegible] Berliner Museum



A



B

ADOLF DAUER.

[illegible] ZU ST. ANNA IN AUGSBURG. [illegible] MUSEUM, BERLIN.

[illegible] Museum

Tafel X.



A

ADOLF DAUER.



B

HANS ADOLF DAUER

[illegible] VOM [illegible] CHORGESTUHL IN DER FUGGERKAPELLE ZU ST. ANNA IN AUGSBURG, [illegible] MUSEUM, [illegible].

Nach einer photographischen Aufnahme von [illegible] Berliner Museum.

Tafel XI.



A



B

ADOLF DAUER.

[illegible] IN DER FUGGERKAPELLE ZU ST. ANNA IN AUGSBURG. KGL. MUSEUM, [illegible]

[illegible] Museum



A

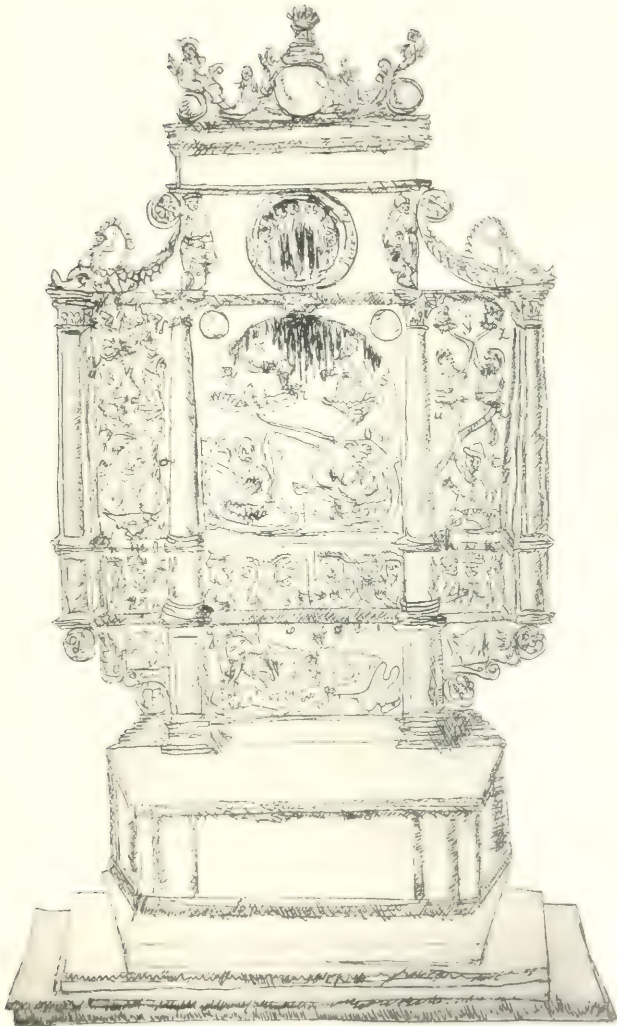


B

HANS ADOLF DAUER.

HOLZBÜSTEN VOM EHEMALIGEN CHORGESTÜHL IN DER FUGGERKAPELLE ZU ST. ANNA IN AUGSBURG. KGL. MUSEUM, BERLIN.

Nach einer photographischen Aufnahme vom Kgl. Berliner Museum



DER HOCHALTAR ZU ANNABERG.

FEDERZEICHNUNG IN DEM MANUSKRIPT DER ANNABERGER CHRONIK DES JENISIUS. STADT. ARCHIV. ANNABERG.

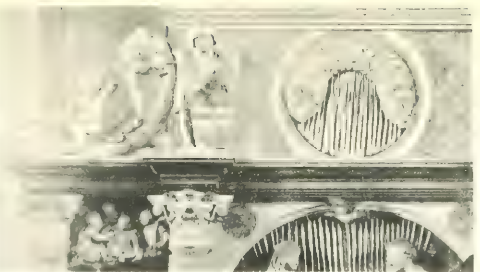


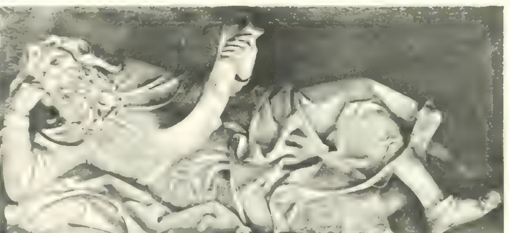
ADOLF DAUER.

DER HOCHALTAR DER ST. ANNAKIRCHE ZU ANNABERG IM ERZGEBIRGE.













Tafel XV.

15. Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Von Hans von der Gabelentz. Mit 12 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

16. Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Von Kurt Moriz-Eichborn. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. ℳ 10. —

17. Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Von Arthur Lindner. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. ℳ 4. —

18. Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Von Willem Vogelsang. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

19. Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Von Professor Dr. Berthold Haendcke. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 2. —

20. Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Von S. Graf Pückler-Limpurg. Mit 11 Abbildungen. ℳ 3. —

21. Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Von Alfred Peltzer. ℳ 8. —

22. Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468-1531. Von Eduard Tönnies Mit 23 Abbildungen. ℳ 10. —

23. Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Von Paul Weber. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. ℳ 5. —

24. Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Eine Untersuchung von Jos. Mantuani. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. ℳ 3. —

25. Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrh. Von Ernst Wilhelm Bredt. Mit 14 Tafeln. ℳ 6. —

26. Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung von Friedrich Haack. Mit 16 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

27. Albrecht Dürers Genredarstellungen. Von Wilhelm Suida. ℳ 3. 50

28. Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Von W. Behncke. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

29. Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreussen. Von Anton Ulbrich. Mit 6 Tafeln. ℳ 7. —

30. Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen herausgegeben von Max Frankenburger. ℳ 4. —

31. Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Von A. Stolberg. Mit 20 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

32. Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie. Von Fr. H. Hofmann. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. ℳ 12. —

33. Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte. Von Gustav Pauli. Mit 36 Tafeln. ℳ 35. —

34. Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Von O. A. Weigmann. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. ℳ 12. —

35. Studie über das deutsche Schloss und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Von Dr. H. Schmerber. Mit 14 Abbildungen. ℳ 6. —

36. Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Von Karl Simon. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. ℳ 14. —

37. Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Von Otto Buchner. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. ℳ 10. —

38. Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Von Valentin Scherer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

39. Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Von Karl Rapke. Mit 10 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

40. Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt von Jos. Aug. Beringer. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. ℳ 10. —

41. Versuch einer Dürer Bibliographie. Von Hans Wolfg. Singer. ℳ 6. —

42. Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrhundert. Von Max Geisberg. Mit 6 Tafeln. ℳ 8. —

43. Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Von Otto Wiegand. Mit 15 Lichtdrucktafeln.

Weitere Hefte in Vorbereitung.

Die Studien zur Deutschen Kunstgeschichte erscheinen in zwanglosen Heften. Jedes Heft ist einzeln käuflich.
